HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

LA RENAISSANCE

25935. — PARIS, IMPRIMERIE LAHURE
9, rue de Fleurus, 9



L'enfant Jésus et le petit Saint Jean-Baptiste. Carton du tableau de Madrid, par Bernardino Luini.
(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

LA RENAISSANCE

PAR

EUGÈNE MÜNTZ

MEMBRE DE L'INSTITUT, CONSERVATEUR DES COLLECTIONS
de l'École Nationale des Beaux-Arts

III

ITALIE

LA FIN DE LA RENAISSANCE

MICHEL-ANGE
LE CORRÈGE — LES VÉNITIENS

OUVRAGE CONTENANT

QUATRE CENT SOIXANTE-SEIZE ILLUSTRATIONS INSÉRÉES DANS LE TEXTE
TRENTE-DEUX PLANCHES EN NOIR OU EN CHROMOTYPOGRAPHIE
TIRÉES A PART



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1895



Les Anges portant le corps de sainte Catherine.
Fresque de Bernardino Luini. (Musée de Brera à Milan.)

INTRODUCTION

LA FIN DE LA RENAISSANCE. — LIMITES CHRONOLOGIQUES DU SUJET.

« Mot sacré de la Renaissance. »
(MICHELET.)

Alors même que la dernière phase de la Renaissance, celle à laquelle est consacré le premier volume, ne compterait pas tant de noms éclatants — Michel-Ange et Jean Bologne, le Corrège, Luini, le Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, Serlio, Vignole, Palladio, Benvenuto Cellini; — alors même qu'elle ne nous réserverait pas tant de hautes jouissances, qu'elle ne nous ferait pas pénétrer dans l'intimité de tant de nobles esprits, ne nous ferait pas respirer une telle atmosphère de distinction, l'étude de cette société tour à tour si passionnée et si recueillie, si voluptueuse et si éthérée, serait faite pour captiver au même point l'historien et le penseur. Est-il une époque qui soulève un plus grand nombre de problèmes et d'une nature plus délicate? Et tout d'abord se pose à nous cette question palpitante : Que sont devenus les germes pleins de promesses semés par Pétrarque et ses auxiliaires à l'aurore des temps nouveaux? Quel a été le résultat final de cette vaste tentative de réorganisation intellectuelle et morale, la plus considérable qui ait été entreprise depuis le triomphe du christianisme et l'invasion des Barbares? Quelles sont les conquêtes qui ont sombré dans l'épouvantable crise

que l'Italie traversa au XVIe siècle, et quelles sont celles qui sont devenues le patrimoine imprescriptible de notre civilisation moderne?

L'on ne saurait, même dans une histoire spéciale de l'art, trop insister sur ce que l'on appelle aujourd'hui l'état d'âme d'une société. Pourquoi, en effet, les productions de telle période nous captivent-elles plus que celles de telle autre? Serait-ce parce que la mise en œuvre y est plus parfaite, l'invention plus vigoureuse, le style plus châtié? En aucune façon : c'est parce qu'elles traduisent des sentiments plus sympathiques, plus purs, plus nobles[1]. Or ici la solidarité qui unit l'artiste à ses contemporains éclate au grand jour : ou bien cet artiste exprime des sentiments qui lui sont absolument personnels, et dans ce cas il reste incompris et isolé; ou bien ses créations vont au but, et dans ce cas c'est preuve qu'il y a communion intime entre lui et son siècle. La conclusion qui s'impose, c'est que nous n'avons pas le droit de nous montrer implacables pour une société au sein de laquelle ont pris naissance les chefs-d'œuvre d'un Corrège, d'un Titien, ou d'un Michel-Ange, la fraîcheur et la grâce incarnées, une foi profonde, l'amour le plus ardent de la justice. Malgré les apparences, une telle société a dû conserver un fonds de passions généreuses; malgré ses faiblesses et ses crimes, une génération au milieu de laquelle de si nobles esprits ont lutté et souffert, a droit à des trésors d'indulgence.



Le Mariage mystique de sainte Catherine.
Par le Corrège. (Musée du Louvre.)

Mais, avant de reprendre par le détail tant de problèmes ardus, je dois essayer de délimiter la période que j'embrasse sous le titre de FIN DE LA RENAISSANCE, ce magnifique automne qui, jusque dans l'extrême arrière-saison, a porté tant de fruits délicieux[2].

1. « Malheur », a dit d'Alembert, « aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes! » (*Eloge de Montesquieu.*)

2. BIBLIOGRAPHIE : T. I, p. 49-50. — Burckhardt, *le Cicerone*, trad. franç. Paris, Didot,

Il est à peine nécessaire de déclarer que les divisions que j'ai adoptées — les Primitifs, l'Age d'Or, la Fin de la Renaissance — répondent, avant tout, aux étapes de l'art, et qu'il serait difficile d'y faire entrer les évolutions de la littérature italienne, à plus forte raison de les faire coïncider avec les révolutions politiques de la Péninsule.

Fidèle à la définition que j'ai donnée du mot Renaissance au début de ce travail, je veux dire l'alliance de la tradition (en d'autres termes, l'antiquité classique) avec l'initiative ou l'émotion (en d'autres termes, le réalisme), j'ai le droit d'assigner pour limites extrêmes à la Renaissance le moment où l'accord entre ces deux facteurs est rompu, de même que j'ai pris pour point de départ le moment où cet accord a été conclu. En effet, le propre de la Renaissance, dans son sens absolu, n'a pas été l'imitation de l'antiquité; sinon, il faudrait y englober les efforts des artistes contemporains de Charlemagne ou des artistes de la période romane, tout comme ceux de Louis David, d'Ingres, de Canova et de Thorwaldsen. Sa marque distinctive n'a pas non plus été le réalisme : je m'en suis expliqué ailleurs (t. I, p. 43) et ne cesserai de protester contre l'application du terme de Renaissance aux efforts de réalistes tels que les grands artistes flamands de la fin du XIV[e] et du commencement du XV[e] siècle, les Claux Sluter et les Van Eyck[1]. Faite de vie et de poésie, de fraîcheur et de distinction, de conciliation et de mesure, la Renaissance proprement dite, en un mot la Renaissance qui s'étend, pour l'Italie, du



La Sainte Famille de Doni.
Par Michel-Ange. (Musée des Offices.)

1892. — Le même : *Geschichte der Renaissance in Italien*; édit. Holtzinger. Stuttgart, 1891. — Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2[e] édit., Bonn, 1886, t. I, p. 327 et suiv. — Ebe, *die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Lander von der Mitte des 16 bis zum Ende des 18 Jarhunderts.* Berlin, 1886. — Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien.* Stuttgart, 1887.

1. « L'exemple de Rabelais, si puissant et si baroque, nous montre, dit Burckhardt, ce qu'eût été la Renaissance sans la forme et la beauté. »

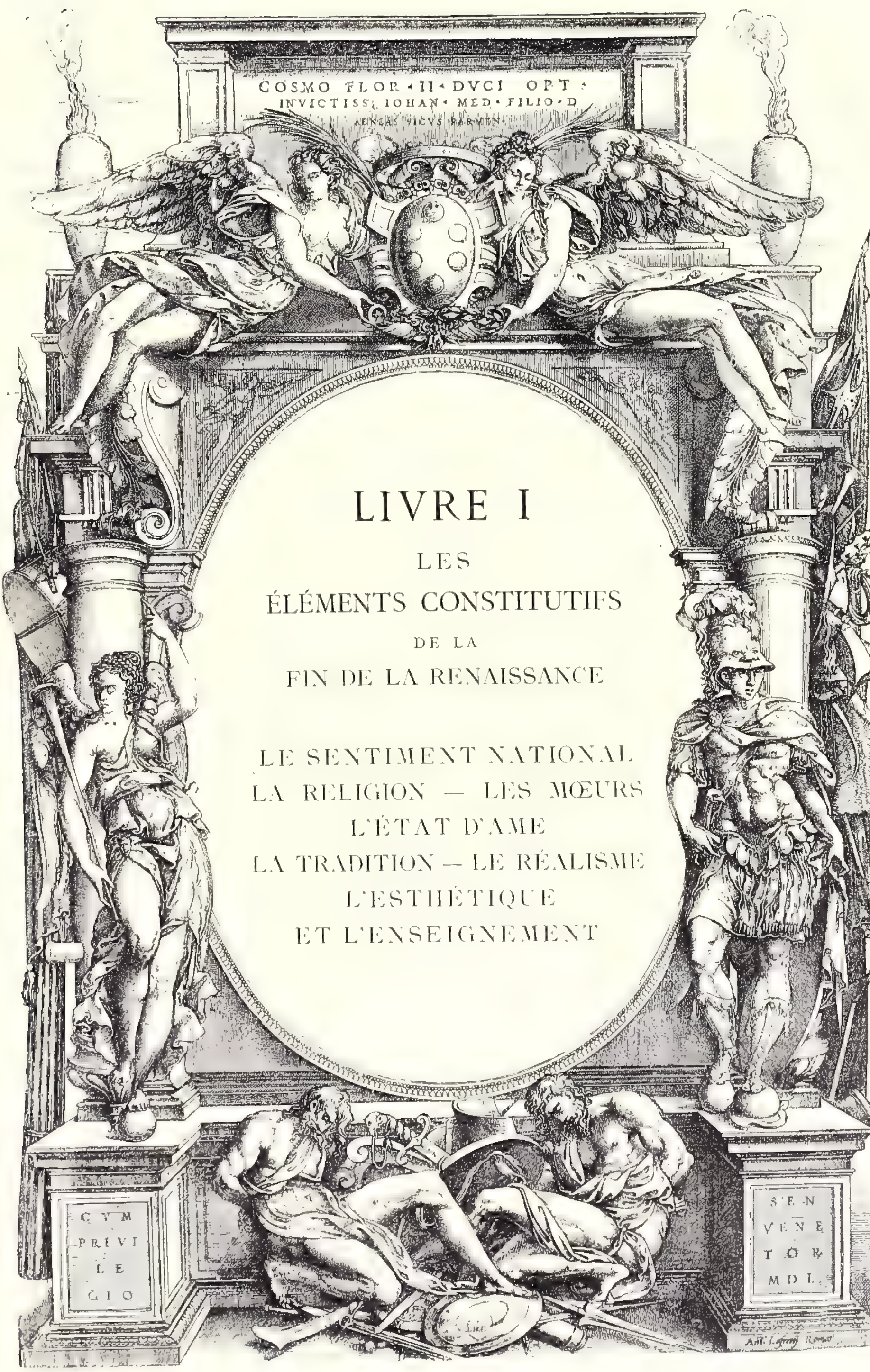
commencement du XV[e] siècle jusque vers la fin du XVI[e], se détache avec une netteté parfaite sur la période antérieure, parfois plus fougueuse, mais aussi plus incorrecte, et sur la période suivante, plus froide et plus artificielle, avec ses productions déparées par la facilité, non moins que par l'agitation.

La Renaissance n'avait pas éclaté partout à la même heure, comme un complot préparé à tête reposée (qu'on se rappelle combien l'Ombrie, Venise, le Piémont furent en retard sur la Toscane!); de même aussi, elle prolongea son existence dans telle partie de l'Italie et même dans telle branche de l'art plus longtemps que dans d'autres. Ne croyons pas toutefois qu'une règle fixe ait présidé à ces écarts de chronologie et que les dernières appelées parmi les Ecoles italiennes aient fatalement survécu à leurs aînées. L'exemple des Écoles ombrienne ou piémontaise, chez qui la Renaissance s'éteignit si rapidement, pareille à un feu de paille, tandis que l'École de peinture vénitienne prolongea sa glorieuse carrière pendant plus de cent ans, prouve que le temps ne compta pour rien, et que les conditions spéciales firent tout. Plus encore qu'une question de chronologie, la fixation de la Renaissance est donc une question de style et de mérite. Nous excluons sans hésiter tous les artistes qui, cessant d'avoir de l'originalité, ou tout simplement de la fermeté, se laissent aller à la déplorable facilité que l'on sait.

Le problème se simplifie en effet singulièrement si nous consentons à passer condamnation sur la peinture florentine, une fois la génération à laquelle appartenait Andrea del Sarto disparue, et si nous remontons vers le nord de l'Italie, où des jouissances infinies nous attendent. Le domaine que nous avons à parcourir est suffisamment vaste déjà. Aussi abandonnons-nous de grand cœur à d'autres, plus courageux ou plus patients, le soin d'étudier la dégénérescence et la déformation d'un style dont nous n'avons entendu cueillir que la fleur.



Diane.
Fresque de Paul Véronèse à la villa Barbaro.



LIVRE I

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA FIN DE LA RENAISSANCE

LE SENTIMENT NATIONAL
LA RELIGION — LES MŒURS
L'ÉTAT D'AME
LA TRADITION — LE RÉALISME
L'ESTHÉTIQUE
ET L'ENSEIGNEMENT

FRONTISPICE GRAVÉ PAR ENEA VICO.



Entrée de Charles-Quint à Bologne, d'après la gravure de Hogenberg.

CHAPITRE I

I. LE PATRIOTISME ET L'ART. — LE COSMOPOLITISME, LE SENTIMENT NATIONAL ET L'ESPRIT RÉGIONAL. — II. LE GOUVERNEMENT INTÉRIEUR.

I

Pour juger sainement l'Italie du XVIe siècle, il faut nous rappeler qu'autre chose est la grandeur militaire, l'énergie des caractères, la pureté des mœurs, et autre chose l'essor littéraire ou artistique ; que, s'il a été donné à quelques nations privilégiées de réunir au même moment toutes les supériorités, trop souvent les fleurs délicates de la civilisition s'épanouissent seulement après qu'un peuple, renonçant à dominer par les armes, cherche à dominer par les arts de la paix; que trop souvent la dissolution morale et le raffinement intellectuel sont étroitement liés l'un à l'autre. Force nous est de choisir entre la matière et l'intelligence, entre les générations dures, brutales, égoïstes, vivaces comme les mauvaises herbes, et les générations qui sacrifient tout aux jouissances de l'esprit.

Cette mission, en quelque sorte providentielle, de fournir à tour de rôle un idéal aux contemporains et à la postérité, n'est-elle pas elle-même en contradiction avec les besoins égoïstes de la conservation et de la préservation? Toute la question en effet est là : vaut-il mieux qu'une nation vive obscurément, dans la pratique de toutes les vertus publiques et privées, ou bien

qu'elle brille dans les hautes sphères de l'intelligence, qu'elle recule les limites des connaissances, qu'elle élève et ennoblisse la vie d'un chacun pour le plus grand bien et la plus grande gloire de l'humanité? en un mot, les devoirs vis-à-vis de la civilisation ne comptent-ils pas autant que les efforts en qui se résume, pour une race ou un peuple, ce que l'on appelle aujourd'hui la lutte pour l'existence?

Remercions et bénissons la nation qui, à travers tant d'éclipses, n'a pas désespéré, qui a cru dans une civilisation plus parfaite, dans le progrès, le résultat le plus clair, à coup sûr, des luttes d'ici-bas. Les méfaits des Italiens du XVIe siècle ne regardent que leur conscience, leurs erreurs politiques n'intéressent que leurs compatriotes et leurs descendants; mais leurs écrits, leurs créations artistiques, leur idéal de poésie et de beauté, relèvent du jugement de la postérité entière, dont ils lui assurent à jamais la gratitude.

Tout ce qu'elle pouvait ambitionner de gloire, en dehors de la puissance politique, il est certain que l'Italie l'avait alors : ses généraux et ses amiraux gagnaient des batailles pour le compte de l'empereur, du roi de France, du roi d'Espagne; ses ingénieurs militaires l'emportaient sur tous dans l'art de fortifier les villes ou dans celui de les prendre, et ses ingénieurs civils dans celui d'établir des voies de communication; ses médecins étaient appelés en consultation jusqu'en Écosse ou jusqu'en Turquie; ses savants enseignaient dans les principales universités de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre. Et quelle armée de littérateurs et d'artistes italiens dans toutes les cours étrangères, architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, médailleurs, chanteurs, comédiens! Le spectacle est le même que celui que nous offre la Grèce antique : l'Europe entière, tributaire de la nation vaincue, qui prend sa revanche dans l'exploitation des choses de l'esprit.

Cette radieuse expansion, cette conquête pacifique de l'Europe ne servent qu'à faire mieux ressortir toutes les misères intérieures, l'impuissance politique, l'abdication devant les Espagnols, qui s'installent, au nord, dans le duché de Milan, au sud dans le royaume de Naples, et qui dirigent à leur gré le gouvernement des autres régions de la Péninsule. Comment le sentiment patriotique s'est-il affaibli à ce point, comment tant de vivacité intellectuelle s'est-elle alliée à tant d'indifférence pour l'autonomie et l'indépendance nationales?

Certains historiens, entre autres le très éloquent et très partial Sismondi, me paraissent avoir pris l'effet pour la cause quand ils ont écrit que tous les malheurs de l'Italie sont venus de la disparition de la liberté. Mais l'amour de la liberté n'est-il pas précisément la marque distinctive de l'énergie des caractères? Et cette énergie n'a-t-elle pas forcément diminué en raison même de l'effort prodigieux déployé par les Italiens pendant tant de siècles? En un mot, aux explications tirées de l'organisation politique, ne serait-il pas plus

judicieux de substituer celles tirées de la physiologie? Une génération faiblit devant l'étranger ou se plie aux volontés d'un tyran parce que celles qui l'ont précédée ont épuisé la provision de vitalité départie à chaque peuple.

L'adoption de tel ou tel principe de gouvernement n'a qu'une action relative sur les destinées d'un peuple : son état de santé, son degré de jeunesse, de maturité ou de vieillesse, voilà où réside le secret de ses exploits ou de ses défaillances. De même que la première maladie venue mord plus cruellement sur un corps fatigué et épuisé, de même cet immense corps qui s'appelle une société, cet être collectif dont il faudrait étudier les déformations comme on étudie celles du cerveau de tel ou tel patient, finit par aller à la dérive sous l'action du souffle le plus léger. Telle égratignure, qu'un homme bien portant peut impunément traiter par le mépris, devient chez les anémiques une cause de décomposition; tel remède se change en poison, telle défaite accidentelle, dont une nation jeune se relève comme d'un faux pas, entraîne une décadence irrémédiable chez une nation vieillie. Divisée, l'Italie du XIIe ou du XIIIe siècle l'avait été autant que l'Italie du XVIe siècle; pourquoi l'une a-t-elle repoussé les envahisseurs, tandis que l'autre les a subis! Uniquement parce que les ressorts étaient aussi tendus à l'époque de Frédéric Barberousse et de Frédéric II qu'ils étaient relâchés au temps de Charles-Quint.



Un général italien au XVIe siècle.
Buste de Julien de Médicis, par Michel-Ange.
(Sacristie de l'église Saint-Laurent à Florence.)

L'effet de l'âge, si je puis ainsi m'exprimer, sur l'état physiologique et psychologique de l'Italie une fois constaté, une série de phénomènes s'expliquent avec une netteté parfaite. Nous comprenons enfin pourquoi, chez cette nation parvenue à la maturité, la réflexion l'emporte sur les facultés sensitives et imaginatives qui s'étaient incarnées dans le moyen âge, et pourquoi

la Renaissance marque l'avènement de la raison, de la « Déesse Raison ». L'Italie pèse et calcule, au lieu de suivre, comme les nations jeunes, les impulsions du cœur, les élans de l'imagination. Quel élément artificiel et desséchant ne s'introduit pas ainsi dans un organisme si vivant naguère! C'est comme si l'on voulait faire abstraction du corps pour ne tenir compte que de l'esprit. Générosité et héroïsme, saintes ardeurs de la jeunesse, amour même, autant de passions subordonnées aux facultés critiques. Cette loi se vérifie en d'infinies applications : l'égoïsme se substitue au patriotisme, la prudence à l'inspiration, les artifices de la diplomatie aux résolutions viriles. Cédant à la force, tout en conservant le droit de juger leurs vainqueurs, les Italiens prennent l'habitude de préférer les réalités aux principes, de tout rapporter aux intérêts du jour, de juger froidement, au lieu d'agir par sentiment. Même vis-à-vis des obligations les plus sacrées, ils en viennent à faire par intérêt ou par gloriole ce qu'ils faisaient auparavant par devoir. Il arrive ainsi fréquemment dans l'histoire que les peuples les plus faibles au point de vue physique déploient au point de vue intellectuel les facultés les plus subtiles. C'est un entraînement et une sélection, analogues aux phénomènes que l'on observe dans le règne animal ou végétal. Les Italiens y atteignirent à une rare virtuosité. Au fur et à mesure que leur puissance déclinait, les qualités correspondant à leur faiblesse se développaient.



Portrait de Ferd. de Gonzague, prince de Guastalla.
D'après les *Imagines*. (Venise, 1569.)

On a prétendu que l'Italie de la Renaissance était dominée par l'idée d'art[1]. C'est une confusion : ce que l'on appelle ici art, n'a rien à voir avec les beaux-arts; c'est en réalité le triomphe de la logique, la perfection, raisonnée en toutes ses parties, qu'un souverain donne à l'organisation de ses États, un général à l'élaboration d'un plan de campagne, un savant à la solution d'un problème, bref l'idéal propre à tous les ouvriers de la pensée. De tels résultats supposent forcément la surexcitation cérébrale; mais depuis quand l'art proprement dit constitue-t-il l'unique manifestation de l'activité intellectuelle? Substituons donc le mot *raison* au mot *art*, et nous serons dans la vérité.

Rien de plus instructif à cet égard que l'évolution du génie italien. Le courage, la vaillance, la virilité, qui font défaut lorsqu'il s'agit de combattre l'étranger, se sont transformés; ils n'ont pas disparu. A l'impétuosité s'est substituée la science militaire. Les généraux italiens, qui, placés à la tête de

1. Symonds, *Renaissance in Italy*, t. III, p. 1-5.

troupes italiennes, n'eussent pu que difficilement affronter les Français ou les Espagnols, révèlent des qualités transcendantes toutes les fois qu'ils commandent des troupes étrangères. Il suffit de rappeler les exploits du marquis de Pescaire, le vainqueur de Pavie; de Jean des Bandes Noires, dont les régiments, entrés au service de la France, conservèrent jusqu'au XVIIe siècle leur renom d'intrépidité; du maréchal de Strozzi[1], un autre allié de François Ier; de Louis de Gonzague, duc de Nevers; puis des généraux de Charles-Quint, Ferd. de Gonzague (1506-1557), Alexandre Farnèse († 1592), le marquis de Spinola, « l'espouvante des Pays-Bas », comme l'appelle Brantôme, ou encore d'amiraux tels qu'André Doria et Marc-Antoine Colonna, un des vainqueurs de Lépante. Aussi Brantôme n'a-t-il pas hésité, dans ses *Vies des grands Capitaines étrangers*, à placer « les braves Italiens » à côté des « braves Espagnols ou Allemands ». En réalité, l'esprit des « condottieri » d'autrefois (voy. t. II, p. 7-8) revivait dans leurs descendants du XVIe siècle, et ceux-ci le transmirent à leurs successeurs allemands ou français du siècle suivant, les Mansfeld, les ducs de Lorraine, en attendant que le génie militaire de l'Italie trouvât sa suprême incarnation dans le plus grand des capitaines de tous les pays et de tous les temps, Napoléon Ier.



Portrait d'André Doria.
D'après les *Imagines*. (Venise, 1569.)

Descendons d'un degré : attachons-nous non plus à la conduite des batailles, mais aux luttes individuelles : ici encore l'adresse prend la place de la force ou de l'impétuosité : l'art de l'escrime est littéralement renouvelé par les Italiens, qui y atteignent à une virtuosité rare[2].

1. L'antiquité intervenait parfois, d'une façon fort inattendue, aussi bien dans les combinaisons militaires de Strozzi que dans celles de Machiavel. L'un se flattait de jeter au-devant de l'étranger des légions formées sur l'ordonnance de celles de Brutus et qui, avec la courte épée, se précipiteraient sur l'artillerie des Barbares. L'autre s'amusait à traduire en grec les *Commentaires* de César, s'exposant ainsi au reproche « de s'amuser trop à pratiquer ce qu'il lisait dans les histoires; car autres modes, autres formes de guerre, sont aujourd'huy qu'alors ». Brantôme, en rapportant le fait, prend la défense de Strozzi (*Œuvres complètes*, édit. Lalanne, t. II, p. 240-241).

2. « On sait que Léonard de Vinci excellait dans ce genre d'exercices et qu'il composa une série de dessins destinés à l'illustration du traité d'Alessandro Borro. Les ouvrages de Marozzo (1536), des Milanais Camillo Agrippa (1531) et Grassi (1570), de Viggiani (1575), répandirent au loin la réputation des maîtres d'armes italiens. Vers la fin du XVIe siècle encore l'Italie passait pour la patrie par excellence de l'escrime : Montaigne laissa son frère à Rome pour six mois afin qu'il y apprît cet art à fond. (*Voyage*, édit. d'Ancona, p. 465, 533.) — Voir aussi l'article Escrime de M. Maindron dans la *Grande Encyclopédie*.)

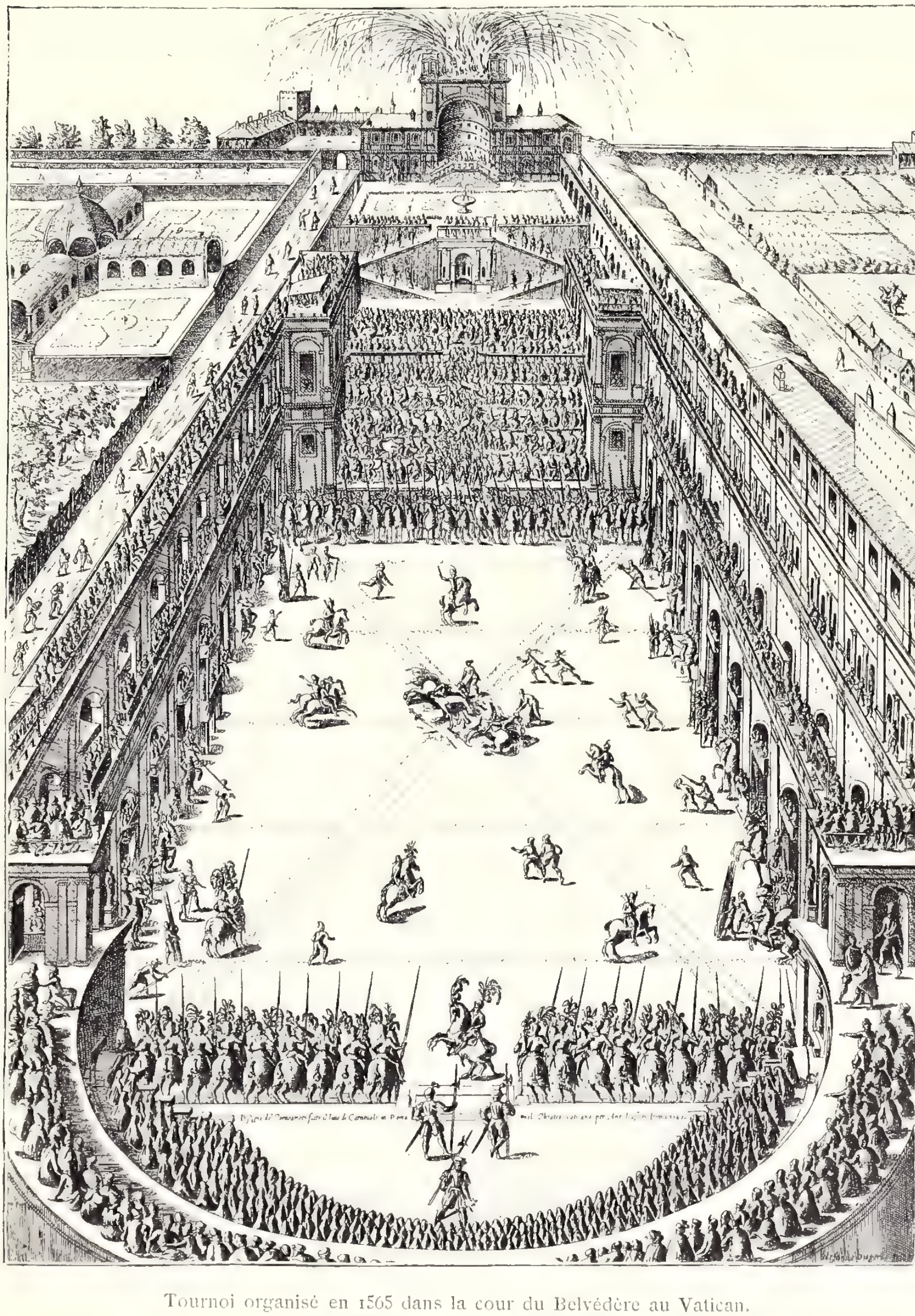
Malheureusement pour l'Italie, sa situation, déjà si périlleuse, de nation riche, épicurienne et divisée, proie facile à saisir par des voisins puissants, se compliquait d'une foule d'autres éléments de faiblesse. Que le lecteur me pardonne d'y insister : je le fais uniquement pour dégager la responsabilité de la Renaissance, de ce principe fécond dont les historiens mes prédécesseurs, le calviniste genevois Sismondi aussi bien que le catholique Cantù, ont fait le bouc émissaire de toutes les déchéances de l'Italie. Ici, grâce aux pénétrantes recherches d'Edgar Quinet, ma tâche est singulièrement simplifiée : l'auteur des *Révolutions d'Italie* a établi que ces malheurs avaient leur origine dans le principe byzantin et césarien qui avait ouvert la Péninsule aux perpétuelles invasions de l'étranger, non moins que dans l'illusion des partis, qui demandaient l'autorité à un passé incapable de renaître, et dans la guerre des classes. A ces facteurs, Quinet, reprenant la thèse de Machiavel, ajoute l'influence de Rome, qui, « en devenant la tête de la chrétienté, avait dû renoncer à être la tête de l'Italie, et qui s'était également opposée à l'établissement d'une monarchie unique et d'une fédération ». Le cosmopolitisme, cette réminiscence de la monarchie universelle des anciens Romains, n'était-il pas l'essence même de la Papauté, qui, à ce moment même, réunit si souvent l'Europe catholique en de solennelles assises (conciles de Pise, de Constance, de Florence, de Bâle, de Latran et finalement de Trente)? Ce cosmopolitisme, ajoute l'historien français, ne tarda pas à devenir l'idéal de l'Italie, qui, « ayant à choisir entre la patrie et le monde, mit tout son effort à s'effacer elle-même, à s'ensevelir, pour ne laisser subsister en elle que le génie de l'humanité ».



Buste de Brutus, par Michel-Ange.
(Musée national de Florence.)

Mais il y a autre chose encore : il y a ce que l'on pourrait appeler la déformation du patriotisme, je veux dire l'esprit municipal, le patriotisme de

clocher. En armant dès le XII[e] siècle les villes et, qui pis est, les concitoyens les uns contre les autres, en les portant à tout instant à invoquer le secours

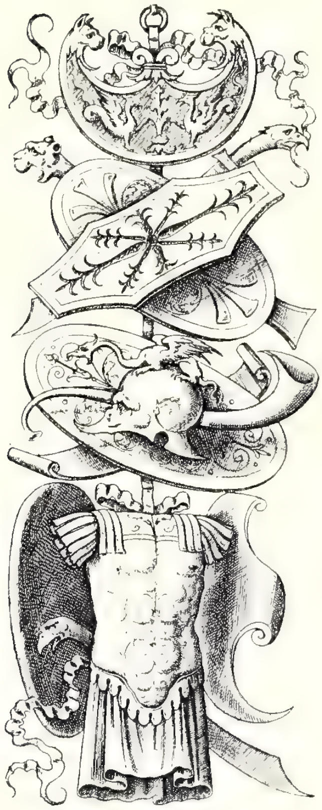


Tournoi organisé en 1565 dans la cour du Belvédère au Vatican.
(D'après la gravure de Duperac.)

de l'étranger, ce particularisme à outrance ne pouvait manquer de préparer l'asservissement de la patrie commune. Comme le siège de Sienne, pour ne citer que cet exemple, nous fait toucher au doigt et la force et la plaie de

l'Italie! Cette même ville qui lutta avec l'énergie du désespoir contre l'oppression florentine, n'avait-elle pas accepté à plusieurs reprises, sans résistance aucune, une garnison espagnole envoyée par Charles-Quint?

Mais l'Italie était-elle alors le seul pays où le sentiment national fût affaibli à ce point? Les électeurs du Saint-Empire germanique n'avaient-ils pas hésité entre deux compétiteurs étrangers, François Ier et Charles-Quint, et n'avaient-ils pas fini par élire ce dernier, le représentant par excellence de l'internationalisme, Espagnol, Bourguignon, Flamand, pour le moins autant qu'Allemand. En France, en Angleterre, les partis religieux ne firent-ils pas sans cesse appel aux pires ennemis de la patrie, les Espagnols?



Armes italiennes imitées de l'antique.
D'après la gravure
publiée par Lafreri en 1550.

Une bonne moitié des Pays-Bas ne subit-elle pas, jusqu'à la fin du siècle dernier, la domination hispano-autrichienne? Et même, si, élevant la question plus haut, nous envisageons, non plus seulement la communauté de race, ou la communauté de langue, ou la communauté de régime politique, qui constituent une nationalité, mais la communauté des intérêts qui constituent une civilisation; en un mot, si, laissant de côté pour un instant l'Italie avec ses confins naturels ou artificiels, nous envisageons l'Europe entière — latine, germanique, slave, — bref, l'Europe unifiée par le christianisme, quel spectacle n'offre-t-elle pas! Au lieu de s'unir dans un effort décisif contre le Turc, combien de princes chrétiens ne pactisèrent pas avec l'ennemi commun de notre civilisation européenne!

Eh bien, après avoir scrupuleusement pesé le pour et le contre, je ne crains pas de l'affirmer : l'Italie ne fit pas plus que ses voisines, mais elle fut plus coupable parce qu'elle savait, parce qu'elle avait conscience de ses actes, parce qu'elle avait goûté le fruit de l'arbre du bien et du mal. D'innombrables témoignages nous apprennent qu'après un temps d'incertitude (voy. t. II, p. 10-11) les yeux s'ouvrirent. A partir du second quart du XVIe siècle, à partir des luttes entre François Ier et Charles-Quint, nul doute ne subsista sur la solidarité qui unissait les unes aux autres les différentes provinces. Dès lors l'Italie avait la même conception que le XIXe siècle de ce composé complexe qui s'appelle une nationalité, de ce composé qui change selon que l'ethnographie et la langue, les croyances religieuses et la forme de gouvernement, les éléments permanents et les éléments historiques, le climat et les mœurs, y interviennent pour une part plus ou moins consi-

dérable. Plus d'un effort fut tenté dès lors pour refaire l'Italie une et forte que Machiavel avait si nettement définie trois siècles et demi avant Mazzini : tantôt ce fut le chancelier milanais Morone, tantôt Clément VII ou Paul IV, ou encore le Lucquois Fr. Burlamacchi, qui essayèrent de secouer le joug espagnol. Mais que pouvaient ces tentatives isolées devant l'indifférence des masses ?



Bouclier faussement attribué à Benvenuto Cellini.
(Musée national de Florence.)

Le sentiment de la solidarité nationale n'est pas moins net dans la littérature. Si quelques écrivains encensèrent les oppresseurs étrangers ou flottèrent entre Charles-Quint et François I[er], l'immense majorité de ceux qui avaient l'honneur de tenir une plume exprimèrent en termes émus la douleur que leur causait la déchéance de leur patrie[1]. Les protestations — tel

1. On pourrait multiplier à l'infini ces témoignages; quelques exemples suffiront. Ici, c'est le Lucquois Guidicci qui déplore le sort de l'Italie, misérable esclave, n'attendant aucune fin aux outrages que lui font endurer l'Allemand et l'Ibère (Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 222). Là, ce sont les cardinaux qui gémissent sur la « povera Italia » (1537. *Lettere di Principi*, t. III, f° 160 v°, 167). Parlant des formules de politesse, della Casa, dans son *Galateo*, déclare

est le reproche que nous leur adressons — n'ont pas été assez unanimes, ces plaintes ont comporté une trop forte dose de résignation : c'est que l'Italie, qui avait mis sa gloire à exceller dans les arts de la paix, trouvait de ce côté de trop amples compensations à son abaissement militaire et politique. « Se sentant la reine du monde par la pensée, même abattue sous les pas de l'ennemi, elle ne sentait pas — d'après le mot de Quinet — le généreux désespoir qui accomplit des miracles. »

On a rapproché la situation de la cour de Weimar pendant les guerres du Premier Empire de celle des cours italiennes au milieu des luttes entre Français, Allemands et Espagnols; Herder, Wieland, Goethe et Schiller ne créaient-ils pas leurs chefs-d'œuvre, comme jadis Léonard, Michel-Ange et Raphaël, pendant que les armées ennemies occupaient leur patrie? Mais tandis qu'en Allemagne la poésie et la philosophie finirent par servir de drapeau à l'indépendance nationale, en Italie à peine si elles jetèrent quelques fleurs sur un tombeau qui demeura fermé pendant trois siècles[1].



Casque italien du xvie siècle.
D'après une faïence de Deruta. (Musée du Louvre.)

que l'Italie, devenue misérable, abaissée et avilie, n'a eu d'accroissement et d'honneur que dans les paroles vaines et les titres superflus. (Édit. Sonzogno, p. 32.)

Chez les poètes, les lamentations sur les malheurs de la patrie sont devenues un lieu commun.

Ausonia felix, en quo discordia priscam
Virtutem et mundi imperium perduxit avitum. (Fracastor.)

Particulièrement éloquente est la protestation de Sabba da Castiglione, dans ses *Ricordi* : « Je parle de l'ancienne Italie, dont le nom fameux est encore un objet d'amour, de respect et de terreur; je ne parle pas de la misérable Italie moderne qui n'est que l'ombre de l'autre, qui n'a gardé de l'Italie que le nom, qui n'est qu'une proie jetée à l'univers, une vile chouette plumée par le premier oiseau venu; une fille effrontée, une infâme courtisane, l'opprobre des nations, jadis la reine du monde par ses vertus, aujourd'hui l'esclave des plus vils par ses vices. O puissance, ô force, ô violence de la sainte vérité, que d'infamies tu m'obliges à dire à ma chère patrie, mon doux nid, où je suis né, où j'ai reposé, où j'ai grandi! Pardonne-moi, douce patrie, sois patiente; la vérité est plus forte que l'affection, n'importe! Je veux maintenant, comme ton fils ému de tendresse, panser un peu tes blessures profondes et consoler tes ruines. » (*Ricordi*, 1555, § 82. Cf. Bonnaffé : *Sabba da Castiglione*, p. 6.)

Des femmes trouvent de nobles accents pour pleurer les malheurs de leur patrie ou pour exciter le courage de ses défenseurs. Veronica Gambara supplie Charles-Quint et François Ier de s'unir contre l'ennemi commun le Turc; elle exhorte les Florentins, pendant le siège de 1529, à combattre pour sauver leur liberté. Ailleurs, elle invoque l'assistance de Clément VII pour mettre fin aux malheurs d' « Italia mia ».

1. Quinet, *les Révolutions d'Italie.*

Et cependant, même sur ce terrain, pour peu que nous changions de place notre objectif, pour peu que nous considérions, non plus le sentiment national, mais le patriotisme régional, quel esprit de sacrifice, que de traits d'héroïsme, quelle unanimité dans l'attaque ou la résistance ne s'offrent pas à nous! Le siège de Florence, celui de Sienne, les luttes des Vénitiens contre les Turcs, montrent qu'il restait encore des trésors de vertus civiques et d'énergie. Ces dernières convulsions de l'indépendance ont une grandeur épique : dans la guerre autour de Sienne, qui dura près de trois ans, de 1553 à 1555, outre des généraux de la taille du marquis de Marignan, du maréchal de Strozzi et de Blaise de Montluc, on voit intervenir à chaque instant, non seulement les armées de



Médaille du marquis de Marignan, par Pietro Paolo Romano.



Médaille du maréchal de Strozzi, par un anonyme italien.

François I[er], mais encore celles de Soliman. Et quelle abnégation chez une population condamnée, jusque chez les femmes! Écoutons Montluc, qui dirigea cette défense glorieuse et l'immortalisa en son vivant et pittoresque langage gascon : « Tous ces pauvres habitans, sans monstrer nul desplaisir ny regret de la ruyne de leurs maisons, mirent les premiers la main à l'œuvre; chacun accourt à la besogne. Il ne fut jamais qu'il n'y eust plus de quatre mil âmes au travail; et me fut monstré par des gentils-hommes sienois, un grand nombre de gentils-femmes portans des paniers sur leur teste pleins de terre. Il ne sera jamais, dames sienoises, que je n'immortalize vostre nom tant que le livre de Montluc vivra : car à la vérité vous estes dignes d'immortelle louange, si jamais femmes le furent. »

Quelque vingt-cinq ans plus tard, les Siennois conservaient encore pieusement le culte de la nation qui les avait secourus dans cette crise suprême. « Aus terres de ce duc, — c'est Montaigne qui parle — on meintient la mémoire des François en si grande affection, qu'on ne leur en faict guiere souvenir que les larmes ne leur en viennent aux yeux, la guerre mêmes leur semblant plus douce, avec quelque forme de liberté, que la paix qu'ils (*sic*) jouissent sous la tyrannie[1]. »

1. *Voyage*, édit. d'Ancona, p. 187.

Plus encore qu'à Florence ou à Sienne, le patriotisme éclate à Venise. Quelle cohésion dans les sentiments de la cité entière, que d'actes de courage et d'héroïsme! Ce fut une lutte de tous les instants, soutenue avec une mâle confiance ou avec l'énergie du désespoir, contre le flot montant du mahométisme. La ligue de Bologne (1529) lui ayant rendu la liberté de ses mouvements du côté de la chrétienté, Venise concentre ses efforts sur l'Orient; une première guerre avec Soliman dure de 1537 à 1540; nouvelle guerre de 1569 à 1573, féconde en traits pathétiques : une dame de Nicosia, Bellisandra Maraveggia, mettant le feu aux galères, pour ne pas tomber vivante entre les mains des ennemis; Famagouste résistant jusqu'à épuisement des dernières provisions, son gouverneur Marcantonio Bragadin écorché vif par les Turcs; puis en 1571 la grande victoire de Lépante.



Portrait de l'amiral Seb. Venier, un des vainqueurs de Lépante. Par le Tintoret. (Musée de Vienne.)

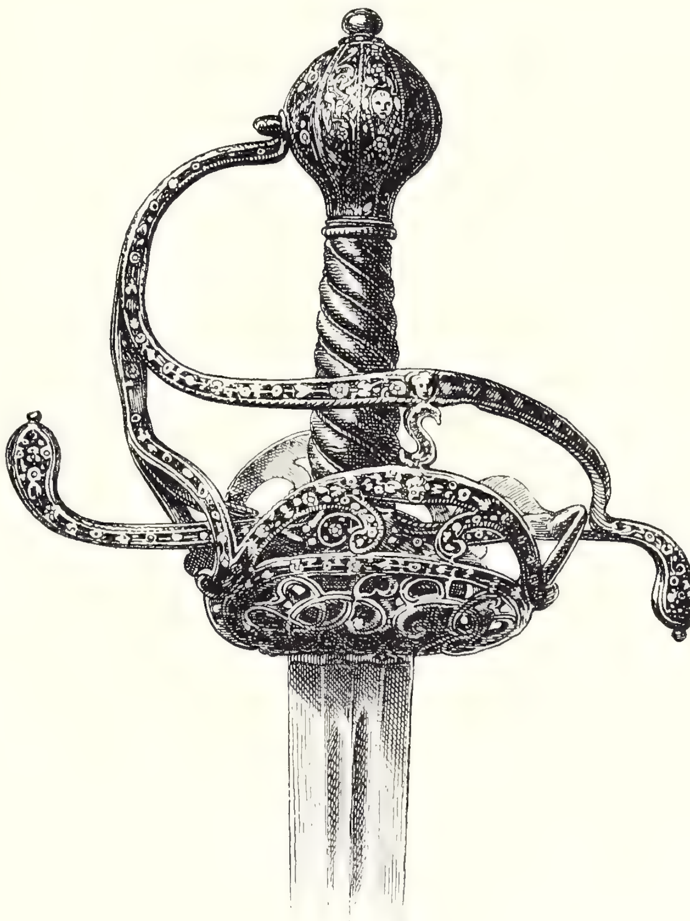
Au XVIIe siècle encore, les actions d'éclat contre les Turcs abondent : il suffit de rappeler les deux victoires des Dardanelles, la défense de Candie, la conquête de Sainte-Maure, de la Morée et de Scio. Malgré l'affaiblissement graduel, on est en droit de proclamer avec H. Taine que « le sentiment de la patrie, tout ce que fait ou soutient la grande vie de l'âme, subsiste ici, pendant que, dans toute la presqu'île, la conquête étrangère, l'oppression cléricale, l'inertie voluptueuse ou académique réduisent l'homme aux mœurs d'antichambre, aux subtilités du dilettantisme et au bavardage des sonnets[1] ».

Avions-nous tort de chercher, au delà ou au-dessous de l'Italie dépeinte par les historiens de l'école dogmatique, les couches profondes où tant de cœurs généreux battirent jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance!

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 322-323.

Il nous reste à examiner quelle influence les révolutions politiques de l'Italie ont exercée sur les destinées de l'art.

Nous avons la joie de constater, dès le principe, que, malgré tant de calamités, l'ardeur des Italiens pour les manifestations de la beauté ne s'affaiblit pas : même dans les provinces les plus éprouvées, telles que le Milanais, églises et palais continuèrent de surgir comme par enchantement : au lieu de répéter avec le poète antique que « l'art est une très faible puissance auprès de la nécessité[1] », ou, avec Sebastiano del Piombo, que c'est le moment de songer aux « armi », non aux « marmi » (lettre de 1525 à Michel-Ange), ils se fortifient dans leur foi; ne pouvant vaincre par le fer, ils s'efforcent de vaincre par l'esprit. Les épreuves par lesquelles ils ont passé, aucune puissance humaine n'aurait pu les écarter : félicitons-les d'avoir su garder leur sérénité et leur culte de l'idéal là où bien d'autres nations se seraient laissées aller à l'abattement.



Armes italiennes du XVIe siècle. Épée. (Collection Spitzer.)

Les oppresseurs mêmes de l'Italie furent gagnés par cette contagion. On sait si Charles-Quint se laissa vaincre en ardeur ou en libéralité! Il n'y eut pas jusqu'aux vice-rois espagnols de Naples qui ne fissent parfois taire la cupidité en faveur de la vanité et n'ambitionnassent d'attacher leur nom à quelque page monumentale. Les œuvres d'art jouaient un rôle même dans les négociations diplomatiques. Les princes italiens faisaient leur cour à Charles-Quint aussi bien qu'à

1. Eschyle, *Prométhée*.

François I[er] en leur offrant des toiles ou des marbres signés de noms fameux.

D'autre part, le sentiment national conserva assez de puissance pour laisser aux artistes la confiance dans leur pays et la foi dans l'École qu'ils représentaient[1]; l'expansion intellectuelle de l'Italie progressa en raison inverse de ses mutilations territoriales : l'Europe entière fut sa tributaire. Oh! s'ils avaient tenu compte des goûts de leurs oppresseurs, s'ils leur avaient fait des concessions, leur talent ou leur prestige eût pu en être amoindri. Mais, sûrs d'eux-mêmes comme ils l'étaient, ils maintinrent partout leur manière de voir. Le Titien, appelé à Augsbourg pour y pourtraire les personnages de la suite de Charles-Quint, ne songea pas un instant à changer sa manière pour plaire à ses clients étrangers, pas plus que le Rosso, le Primatice ou Nic. dell'Abbate ne modifièrent leur style à Fontainebleau. On les avait appelés comme Italiens, Italiens ils restèrent.



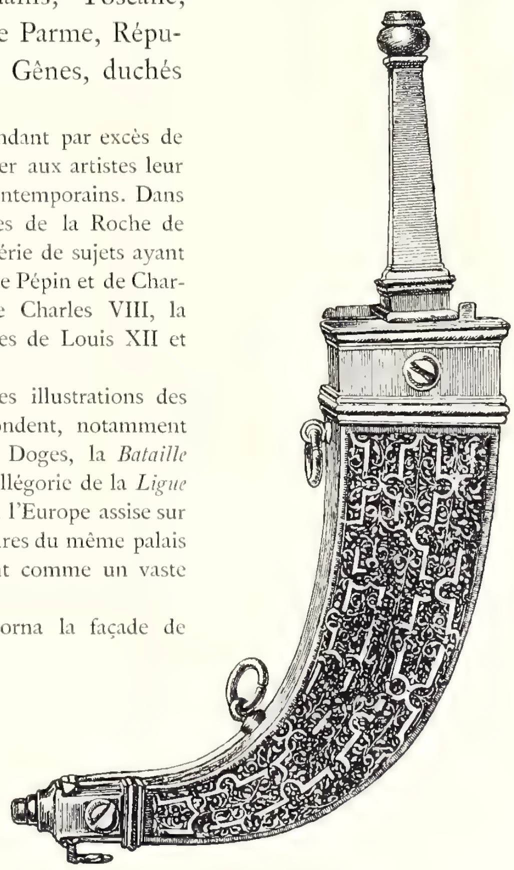
Armes italiennes du XVI[e] siècle.
Cuissard. (Collection Spitzer.)

Les luttes et les crises politiques eurent cependant leur contre-coup dans l'art. Sous la pression trop immédiate des événements, les artistes, perdant la force d'abstraction dont avaient fait preuve leurs devanciers (voy. t. II, p. 14-19), entrèrent en communion plus intime avec leurs contemporains; ils représentèrent les

1. Disons, à l'honneur des artistes, qu'ils servirent leur patrie du mieux qu'ils purent : Michel-Ange, Ant. de San Gallo, Michel San Micheli, le Siennois Giorgio di Giovanni, qui fortifia Montalcino, se signalèrent comme ingénieurs militaires, tandis que Balth. Peruzzi, par une inspiration qui l'honore, refusa de se joindre à l'armée qui assiégeait Florence, parce que sa famille était originaire de cette ville. D'autres, tels que Cellini et Raffaello da Montelupo, prirent une part brillante à la défense de Rome pendant le siège de 1527.

événements, non plus à travers un voile ou un prisme, mais dans leur réalité; je dirais dans leur brutalité, s'il était admissible qu'une génération aussi raffinée ait pu se montrer brutale; bref ils redevinrent réalistes, du moins quant au choix des sujets[1].

La division en une dizaine d'États indépendants les uns des autres, — Sicile, royaume de Naples, États Romains, Toscane, duchés de Ferrare, de Mantoue, de Parme, Républiques de Venise, de Lucques, de Gênes, duchés



Armes italiennes du XVIe siècle. Poire à poudre. (Collection Spitzer.)

1. L'Arioste, qui ne péchait point cependant par excès de patriotisme, n'est pas éloigné de reprocher aux artistes leur détachement à l'égard des événements contemporains. Dans le chant XXXIII, où il décrit les peintures de la Roche de Tristan, il propose à leur émulation une série de sujets ayant trait aux guerres d'Italie : les campagnes de Pépin et de Charlemagne, celles de Charles d'Anjou, de Charles VIII, la trahison de l'infidèle Helvétien, les luttes de Louis XII et de François Ier.

A partir du second tiers du siècle, les illustrations des batailles, des sièges, des triomphes, abondent, notamment à Venise. Le Titien peint, au palais des Doges, la *Bataille de Cadore* (1537), et Palma Giovane une allégorie de la *Ligue de Cambrai* (Venise sur le lion ailé bravant l'Europe assise sur un taureau). D'innombrables autres peintures du même palais retracent les fastes vénitiens et y forment comme un vaste album patriotique.

A Rome, l'orfèvre milanais Crivelli orna la façade de sa maison de bas-reliefs représentant *Charles-Quint baisant la mule de Paul III* et *Paul III réconciliant Charles-Quint avec François Ier*.

L'*Expédition de Charles-Quint contre Tunis* forme le sujet d'une fresque de F. Zuccheri dans la salle Royale au Vatican; le *Couronnement de Charles-Quint* sert d'illustration à un plat du musée de Bologne (Darcel, *Notice des Fayences peintes*, p. 65).

La *Bataille de Lépante* est illustrée par le Titien dans une composition allégorique (conservée au musée de Madrid); par And. Vicentino, dans une peinture de la salle du Scrutin, au palais des Doges; par Vasari, dans une fresque de la salle Royale au Vatican.

Pour une époque ayant le sentiment plastique si développé, il suffit, si la vitalité de tel ou tel genre est épuisée, que l'on se rejette sur d'autres branches, moins importantes, pour y découvrir de la fraîcheur et de la sève. Ce qu'avaient à peine tenté les orgueilleux peintres de fresques, les humbles céramistes d'Urbin le réalisèrent. Honneur aux Xanto Avelli, aux Orazio Fontana! Grâce à eux, nous possédons une longue série de faïences qui retracent les malheurs de leur patrie. Ici, c'est une femme demi-nue, blessée, s'appuyant sur un bouclier, en avant de deux personnages qui pleurent. « Di tua discordia, Italia, il premio hor hai, 1536 » (de tes discordes, ô Italie, tu as maintenant le prix), telle est l'inscription émue qui commente cette scène (coupe du musée de South-Kensington). Là, un homme à double tête d'aigle s'apprête à poignarder une femme renversée à terre, tandis qu'un second personnage, le casque en tête,

de Milan et du Piémont, — mettait en toutes choses une diversité extrême, nullement comparable à la centralisation qui dominait dès lors en France, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne. Cette diversité éclata, jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, dans les dialectes, les mœurs, les modes, les Écoles d'art. A ce point de vue du moins, tout ne fut pas désastre. Autant de capitales, autant de centres intellectuels.

Il n'est pas une province qui n'ait eu à son heure sa phase d'éclat : la Toscane avait donné le signal; Venise, le Piémont et le royaume de Naples jetèrent la dernière lueur.

Ajoutons que, malgré l'intensité du patriotisme local, le cosmopolitisme le plus large ne cessa de régner toutes les fois qu'il s'agissait d'art : Rome et Naples accueillent indistinctement les représentants du Nord et du Sud. A Venise, un Florentin, Jacopo Sansovino, devient le surintendant et comme le grand-vizir des beaux-arts. A Mantoue, Jules Romain et, à Rome, Michel-Ange, conquièrent une situation non moins considérable que celle que Sansovino occupe à Venise. Gênes doit ses principaux embellissements au Florentin Perino del Vaga et au Pérusin Alessi. A Florence même, que d'hôtes étrangers : le Vénitien Bat. Franco, les Zuccheri, originaires du duché d'Urbin, l'Ombrien Vinc. Danti; puis une légion de Flamands, Jean Bologne, le Stradan, Sustris, Pierre Candido! Plus que jamais on mettait en pratique cet axiome que l'art n'a point de patrie.

II

Les luttes dont la Haute-Italie fut le théâtre ne causèrent aux habitants — on peut l'affirmer d'une manière générale — que des souffrances passagères (de 1559 à 1624 la paix ne fut d'ailleurs plus troublée); d'autre part, les conséquences de la domination étrangère, tant à Milan qu'à Naples, ne se firent sentir qu'à la longue. Bien autrement importantes au point de vue de leur action sur la Renaissance furent les révolutions intérieures : la substitution de la monarchie à la démocratie, et celle de l'autorité d'un seul au concours

le sabre au côté, la dépouille de son manteau. Plus loin, s'avance Neptune armé d'un trident. La scène se passe au pied d'une statue d'Apollon, copiée sur celle de l'*École d'Athènes* (plat de l'École de Xanto, avec la date 1531, au musée du Louvre). Ailleurs, l'Italie apparaît sous la figure d'une femme éplorée, en compagnie de deux enfants, dont l'un brandit une épée et l'autre agite les torches de la discorde. La figure est tirée du *Massacre des Innocents* de Baccio Bandinelli; au revers l'inscription : « Fra l'arme el fuoco stei dal XX al XXX. Italia, 1531 » (musée du Louvre, collection Campana. Catalogue de 1862, n° 112). Au musée de Saint-Pétersbourg, un plat de 1540, attribué à Orazio Fontana (ancienne collection Basilewski, n° 406), nous montre une femme tenant deux clefs en sautoir (la Papauté); près d'elle, un homme, tenant un aigle (l'Empire), qui poignarde une autre femme, renversée à terre, tandis que, au centre, se passent des scènes de ravissement et de violence. Deux personnages empruntés à l'*École d'Athènes* de Raphaël, l'un portant un coq perché sur son cou (la France), regardent cette scène, etc. (Cf. Darcel, *Notice des Fayences peintes*, p. 101, 198).

fécond d'une population entière, la disparition des Républiques de Florence et de Sienne. Ce fut un miracle si Venise, Gênes et le minuscule État de Lucques conservèrent leur autonomie.

En regard de l'invincible besoin de repos qui s'est emparé dès lors de la majorité de la nation, placez maintenant le déchaînement de toutes les passions, — ambition, orgueil, luxure, cruauté, — tel qu'il s'incarne dans les Médicis ou les Farnèse, ou encore la savante tyrannie des Républiques, — leur système d'espionnage, leurs mesures draconiennes, le triomphe de la raison d'État, — et vous comprendrez comment de tels conflits aboutirent à un affaissement complet, un affaissement qui a duré plus de deux siècles[1]. De tout temps, les Italiens s'étaient signalés par la violence de leur caractère; le sentiment de l'individualisme porté à son apogée, les révolutions intérieures non moins que l'oppression étrangère y ajoutèrent l'agitation et l'irritabilité, symptômes qui, dans les maladies mentales, précèdent la paralysie générale. Les idées de justice et de liberté devaient fatalement sombrer dans un tel chaos. Si le cynique Machiavel, en invoquant la force et en formulant la théorie du despotisme, — d'un despotisme intelligent, — avait du moins eu en vue la constitution d'une Italie libre du joug étranger, quel principe pouvaient invoquer les souverains qui donnèrent l'exemple de tant de scandales et de tant de crimes? Pendant un temps, la liberté ou la fortune des particuliers furent à la merci des tyrans; des lois d'exception remplacèrent les garanties que la justice assure en temps normal aux citoyens; à Florence notamment, des magistrats à la dévotion de Cosme Ier jugeaient sans scrupules dans le sens que leur indiquait le maître.

En d'autres temps, les entreprises de quelques ambitieux ou audacieux eussent rapidement échoué devant une opposition unanime. Mais le développement de la richesse avait engendré l'indolence; de même que le développement de la sociabilité, l'habitude de tenir compte des opinions, pour ne pas dire des intérêts d'autrui, avait émoussé les caractères et assoupli les consciences; la rapidité des décisions non moins que la vigueur de l'exécution s'en trouvèrent diminuées. Puis, peu à peu, les gouvernements se régularisèrent. Celui des grands-ducs de Toscane, si violent au début, devint en quelques lustres l'un des plus humains et des plus bienfaisants qui aient jamais existé : infatigable dans l'organisation des grands travaux d'édilité, de voirie, dans les perfectionnements de l'agriculture, le dessèchement des marais, dans tout ce qui pouvait développer le bien-être. L'Église de son côté, plus puissante

1. En parlant de la corruption de l'Italie à l'époque de la Renaissance, on met sans cesse en cause l'influence antique. Mais a-t-on suffisamment tenu compte de l'influence orientale, cette influence qui avait pénétré dans l'Italie méridionale par le canal des Arabes et dans l'État Vénitien par le canal des Turcs, des Égyptiens et des Syriens? Le fait que Venise est précisément la ville où le despotisme asiatique, les règles de gouvernement propres aux autocrates de l'Orient, ont triomphé avec le plus d'éclat, forme une présomption en faveur de notre thèse. On sait d'un autre côté que nulle part ailleurs les humanités ne pénétrèrent aussi tardivement.

que par le passé, parce qu'elle s'était réformée de sa propre initiative, rétablit la sévérité des mœurs. Le fougueux Sixte-Quint arrêta net le brigandage. Bref, partout le torrent rentra dans son lit.

En remettant en honneur, soit les droits de la raison, qui sont de tous les temps et de tous les pays, soit le culte de la forme, la Renaissance italienne a porté ses fruits, et bien au delà, dans le domaine de l'art, de la poésie, de la science. Que lui a-t-il manqué pour les porter également dans le domaine des institutions? Des conditions politiques différentes, un patriotisme moins local, une foi plus profonde dans la cause du progrès, un sentiment moral plus élevé, plus de virilité. Avec de tels auxiliaires, elle eût pu construire un édifice nouveau sur des bases plus rationnelles, et élaborer, comme le XVIII[e] siècle, un nouveau *Contrat social*, plus souple et plus généreux.

L'impuissance de la Renaissance s'explique, si elle ne se justifie pas : dans le long intervalle qui sépare l'antiquité des temps modernes, les croyances religieuses avaient changé, non moins que les mœurs; la situation politique de l'Europe, non moins que les rapports respectifs des différentes classes de la société; un des facteurs essentiels de la civilisation antique, l'esclavage, avait disparu. Les leçons des anciens devaient donc principalement profiter à la haute culture intellectuelle et aux classes supérieures. Seules celles-ci étaient préparées à goûter un enseignement qui ne s'inspirait qu'indirectement de la religion ou du patriotisme : aussi les tentatives de tant d'esprits généreux restèrent-elles sans écho auprès des masses.

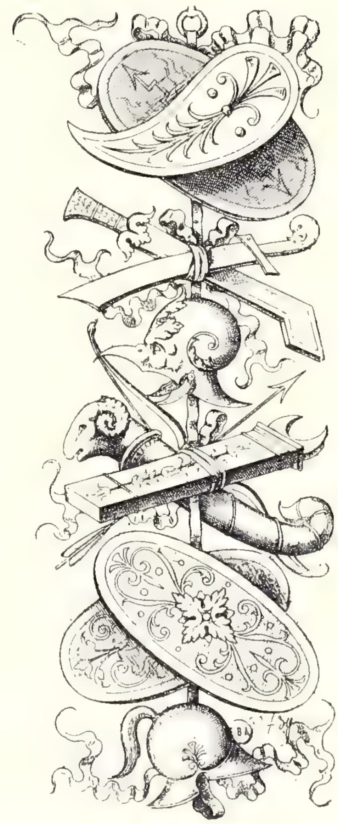
Les premiers humanistes n'avaient pas failli à leur tâche : nous en avons pour exemple Pétrarque, dont l'influence en tant que patriote et en tant qu'homme politique ne saurait être exagérée; nous en avons aussi pour preuve les efforts de ses successeurs pour renouveler les méthodes d'éducation et par là pour former l'esprit des générations futures. Mais à la longue les humanistes se renfermèrent de plus en plus dans le domaine de la littérature ou de l'érudition pures; leur indifférentisme coïncidant avec la diminution de la force d'absorption et de vitalité de la nation elle-même, l'étude de l'antiquité, qui avait provoqué au début tant d'ardeurs généreuses, dégénéra en un formalisme étroit.

C'est ainsi que l'on chercherait en vain chez les champions de l'humanisme quelques-unes des idées d'humanité qui honorent si hautement nos écrivains français du XVI[e] ou du XVIII[e] siècle, Montaigne aussi bien que Voltaire : pas une protestation contre les châtiments corporels, la torture, les supplices raffinés[1];

1. Un instant, me fondant sur un passage du Voyage de Montaigne (« ils ne font guère mourir les hommes que d'une mort simple et exercent leur rudesse après la mort » : p. 233, 345), j'ai cru que la justice italienne était moins cruelle que la nôtre. Mais il n'en est rien. L'observation de Montaigne s'applique uniquement à la ville de Rome et aux supplices capitaux. A Rome même, on prodiguait la torture (l'estrapade) pour les délits les moins graves. Dans les autres villes les supplices étaient aussi barbares que de ce côté-ci des monts.

pas un mot de pitié pour ces milliers d'innocents enchaînés sur les bancs des galères et condamnés à la plus cruelle destinée, uniquement parce qu'ils professaient une autre religion ou appartenaient à une nation ennemie. A peine, dans cette production effrénée, une ou deux tentatives en faveur du droit des gens, de la tolérance : *vox clamantis in deserto.*

Même en dehors du cercle des humanistes, les esprits indépendants qui rêvaient des réformes sociales se confinèrent, par une sorte de paresse intellectuelle, dans les régions de la science pure : s'interdisant toute propagande et toute application pratique, ils se montrèrent des hommes de cabinet là où il aurait fallu des hommes d'action.



Armes italiennes imitées de l'antique.
D'après la gravure
publiée par Lafreri en 1550.

Je ne cesserai de le répéter : c'est parce que l'esprit italien inclinait dès lors au conservatisme qu'il abdiqua si complètement devant les souvenirs de l'antiquité. Ces souvenirs, qui faisaient partie de l'histoire nationale de l'Italie, n'étaient d'ailleurs nullement inconciliables avec l'esprit d'initiative ou avec les revendications de la liberté. Nous en avons pour preuve l'attitude des révolutionnaires du moyen âge aussi bien que de la Renaissance. Ce fut l'antiquité qu'avaient invoquée Nic. Crescentius au XIe siècle, Arnaud de Brescia au XIIe, l'empereur Frédéric II au XIIIe, Cola di Rienzi au XIVe, Stefano Porcari au XVe [1]. Le XVIe siècle, quoique nourri de la lecture des classiques, ne se souvint plus que rarement de tant de hautes leçons de civisme rapportées par les Tite-Live ou les Tacite. Mais ici encore elles intervinrent régulièrement dans toutes les entreprises dirigées contre la tyrannie. Les contemporains de Lorenzino de Médicis ne manquèrent pas de constater qu'il s'inspira du premier Brutus en feignant la folie et du second en frappant le tyran son bienfaiteur [2]. Et de même, Fil. Strozzi, au moment de metre fin à ses jours, s'autorisa de l'exemple de Caton d'Utique.

Mais, encore une fois, ces retours d'énergie furent aussi rares qu'éphémères, et les réminiscences classiques servirent surtout à rehausser le prestige des

1, Voy. t. I, p. 214.

2. « L'opera gloriosa, che ha fatto Lorenzo de' Medici, Bruto secondo, il nobile pensiero di ammazzare il tiranno per liberar la patria sua », lit-on dans une lettre de 1537 (*Lettere di Principi*, t. III, ff. 163-166 v°).

oppresseurs, à embellir des existences de plus en plus placides, ou à masquer l'invincible courant d'optimisme et d'indolence. Rien en effet ne saurait donner une idée du degré de contentement, de sécurité, de quiétude, propre à l'Italie du XVI[e] siècle : elle est persuadée qu'abstraction faite de la domination étrangère, tout est pour le mieux des mieux dans le meilleur des mondes; elle ignore les revendications et jusqu'aux desiderata. Cette placidité se reflète, non sans naïveté, dans le *Courtisan* de Castiglione et dans cent autres ouvrages; il ne vient même pas à l'idée de leurs auteurs que l'on puisse toucher à l'ordre établi.



Statue de Ferd. de Gonzague, par Leone Leoni, à Guastalla.

Différents en cela d'une autre société, non moins policée, non moins épicurienne, les Italiens de la Renaissance ne furent pas brusquement arrachés à leur sécurité par une révolution ébranlant jusque dans ses bases un édifice séculaire : ils s'éteignirent doucement, au milieu de toutes sortes de distractions inoffensives.

La Renaissance, telle que l'avait conçue l'Italie, avait dit son dernier mot : mais d'autres nations plus jeunes s'emparèrent du même principe, le transformèrent et le fécondèrent à nouveau; recueilli par leurs mains, le flambeau que l'Italie avait laissé tomber contribua plus que tout autre à éclairer la conscience du monde moderne. Quelle part les leçons de la Grèce et de Rome ont eue au mouvement de rénovation morale et sociale du siècle dernier, quel enthousiasme elles ont excité chez les hommes de la Révolution, l'histoire est là pour le proclamer.

Si nous en venons maintenant à notre objectif spécial, les rapports de l'art avec la situation politique, nous constatons, plus encore si possible que par le passé, la sollicitude des gouvernements, même étrangers, pour les œuvres de l'esprit (voy. p. 21). Cette société, de moins en moins égalitaire, s'efforçait de montrer, par l'admiration qu'elle témoignait aux littérateurs et aux artistes, combien elle prisait la supériorité en tout genre. Jamais auparavant on n'avait demandé aux architectes, aux sculpteurs, aux peintres, d'affirmer par tant de créations grandioses la richesse d'une cité, la puissance d'un prince[1], la piété, ou l'exubérance de forces de la société entière[2]. Je dirai même que les générations nouvelles apportent dans leurs entreprises un esprit de suite et une énergie inconnus à leurs aînées; il suffit de rappeler la transformation de Florence par Cosme de Médicis et celle de Rome par Sixte-Quint, les constructions grandioses entreprises à Venise, à Gênes, à Lucques et jusque dans d'obscures bourgades telles que Castro et Sabbioneta, pour ne point parler de tant de villas monumentales, Tivoli, Frascati, Caprarole, Monte-Imperiale.



Statue du grand-duc Ferdinand I, à Pise.
Par Pierre de Francheville.

1. Innombrables sont les statues élevées, soit aux morts, soit aux vivants : Florence, statues de Jean des Bandes Noires, de Cosme et de François de Médicis; Arezzo, statue de Ferdinand de Médicis; Pise, statue du même; Rome, statue de Paul IV; Lorette, statue de Sixte-Quint; Guastalla, statue de Ferd. de Gonzague; Gênes, statue d'And. Doria, etc. — Paul Jove demanda instamment que la ville de Gênes élevât une statue à Christophe Colomb.

2. Le peuple s'était habitué à incarner dans les œuvres d'art jusqu'à ses haines : à Rome, après la mort de Paul IV, il brisa la statue que le sculpteur Vinc. de' Rossi avait élevée en l'honneur de ce pape. La foule pouvait s'autoriser de l'exemple d'un autre pape, Paul III, qui avait donné l'ordre de détruire le mausolée de son ennemi Armazzotto, et qui ne fut détourné de cet acte de vandalisme que par les supplications des principaux citoyens de Bologne (Ridolfi, *Alfonso Cittadella*, p. 39).

De même, les œuvres d'art intervenaient sans cesse dans les manifestations politiques rétrospectives : en 1543, la Seigneurie de Florence commanda au Pontormo, pour l'offrir au couvent de Sainte-Anne, une *Sainte Famille* (aujourd'hui au Louvre), destinée à rappeler l'expulsion du duc d'Athènes, le fameux tyran de Florence au XIVe siècle.

Si quelques parvenus demandèrent à l'art de légitimer et de consacrer leur fortune, en faisant remonter aussi haut que possible les origines de leur maison (fresques du palais Farnèse et de la villa de Caprarole, illustrant l'histoire des Farnèse), l'immense majorité des Mécènes ne rechercha dans ces entreprises que des jouissances désintéressées, et tout au plus une satisfaction d'amour-propre. Ainsi s'explique l'intimité de tant de grands seigneurs avec les artistes (le duc Frédéric de Gonzague et Jules Romain, le cardinal Alexandre Farnèse et le graveur Val. Belli, etc.). Les Médicis, devenus grands-ducs de Toscane, ne se départirent pas de la familiarité qui avait marqué les rapports de leurs ancêtres avec les Donatello, les Michelozzo, les Lippi. Cosme Ier, prenant exemple sur Cosme, père de la Patrie, s'occupait lui-même de renouveler la garde-robe de Crist. Gherardi. Quant à ses enfants, ils jouaient avec Cellini, qu'ils s'amusaient — et la victime s'en montra fort fière — à piquer avec des épingles. Chez les Papes mêmes, esclaves d'une étiquette inflexible, que de traits de sollicitude : Clément VII veillant avec anxiété sur la santé de Michel-Ange; Paul III s'écriant : « Comment, voilà trente ans que je nourris le désir de l'occuper, et maintenant que je suis pape je ne pourrais pas le satisfaire! » Jules III affirmant qu'il ôterait volontiers aux années qui lui restaient à vivre pour ajouter à celles du grand artiste!

Jamais la royauté du génie n'avait été acceptée avec tant d'enthousiasme.



Casque faussement attribué à Benvenuto Cellini.
(Musée national de Florence.)



La « Madonna del Sacco », par Andrea del Sarto.
(Église de l' « Annunziata » à Florence.)

CHAPITRE II

LA RELIGION ET L'ART. — I. L'ÉGLISE ET LA RÉFORMATION. — II. L'ÉGLISE ET LA RENAISSANCE. — LE CONCILE DE TRENTE. — FERVEUR ET INDIFFÉRENTISME. SCRUPULES NOUVEAUX. — MICHEL-ANGE ET LA COUR PONTIFICALE, VÉRONÈSE ET L'INQUISITION. — III. L'EXPRESSION DU SENTIMENT RELIGIEUX DANS LES ŒUVRES D'ART.

Parmi les autres grands facteurs de la vie sociale, la religion, que nous devons aimer et glorifier au même titre que tout idéal qui élève l'homme au-dessus des préoccupations de la vie matérielle, vient au premier rang. Est-il un moyen plus efficace pour maintenir la justice, pour rapprocher les distances, pour développer la charité et les plus généreuses passions? On ne se figure pas ce que serait une société sans ce correctif de tous les instincts individuels.

I

Le sentiment religieux a-t-il traversé en Italie la même crise que le sentiment national? C'est une question fort controversée et qui réclame toute notre attention.

S'il est certain que les progrès de la richesse et des lumières, puis, dans une certaine mesure, les relations avec l'Orient musulman[1], atténuèrent et a foi et le dévouement à l'Église; s'il n'est pas moins catégoriquement démontré que les membres du clergé donnèrent trop souvent en Italie, comme d'ailleurs en Allemagne, en France, en Angleterre[2], les exemples les plus scandaleux, on ne saurait nier, d'un autre côté, que nulle part, sauf en Espagne, l'ordre et le calme ne furent aussi promptement rétablis.

De même que la Renaissance, la Réformation[3] resta sans action sur les masses; celles-ci, prêtes à s'interdire toute discussion dogmatique, ne protestaient que lorsque l'on entreprenait de les soumettre à un contrôle vexatoire. Le gouvernement espagnol en fit l'expérience à Naples et à Milan lorsqu'il essaya, en 1547 et en 1563, d'y établir l'Inquisition : devant la résistance de la population il dut renoncer à ses tentatives. (En Sicile, au contraire, l'Inquisition devint rapidement populaire.)

La bourgeoisie accueillit plus favorablement les idées nouvelles. Des églises plus ou moins importantes prirent naissance à Venise, à Mantoue, à Modène, à Ferrare, à Faenza, à Lucques, à Naples et dans diverses autres villes. Leurs membres n'hésitaient pas, comme le firent un siècle plus tard les protestants français lors de la révocation de l'édit de Nantes, à s'expatrier et à porter au dehors leur science ou leur industrie. C'est ainsi que bon nombre de Lucquois allèrent se fixer en Suisse[4].

Dans les classes supérieures, seuls un certain nombre d'esprits curieux ou inquiets se laissèrent séduire par les novateurs, et encore compte-t-on parmi eux plus d'ecclésiastiques que d'humanistes[5]. Quand nous aurons cité les jurisconsultes siennois Lelio Socini (1525-1562) et Fausto Socini (1539-1604), le nouvelliste Ortensio Lando, dont les *Nouvelles* parurent en 1552, A. Paleario,

1. Voyez, sur les effets de l'influence musulmane, la *Cultur* de Burckhardt (livre VI, ch. III) et la *Contre-révolution religieuse au XVIe siècle* de M. Philippson, p. 9-10.

2. Sur l'effroyable corruption du clergé anglais avant la Réformation, il faut consulter les documents réunis par H. Taine dans son *Histoire de la Littérature anglaise* (t. II, p. 304-306).

3. Bibl. : Gerdès, *Specimen Italiæ reformatæ*. Leyde, 1765. — Cantù, *Eretici d'Italia*. — Comba, *Storia della Riforma in Italia*, t. I, Florence, 1881. — Philippson, *la Contre-révolution religieuse au XVIe siècle*. Paris, 1884. — Bertolotti, *Martiri del Libero Pensiero e Vittime della Santa Inquisitione nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Rome, 1892.

4. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 440.

5. Tels sont le Siennois Bernardin Ochino, général des Capucins (1487-1564), et le Florentin Vermigli, plus connu sous le nom de Pierre Martyr (1500-1562); tous deux étaient entrés fort jeunes dans les ordres. Quant à Valdès (†1540), le chef de la petite église réformée de Naples, et à Renée, duchesse de Ferrare, et promotrice de la Réforme dans cette ville, l'un était Espagnol, non Italien, l'autre Française.

Pour la différence fondamentale entre les humanistes et les réformateurs, voir notre tome II, p. 22 et suiv. Un autre contraste achève de distinguer la Renaissance de la Réformation et de donner à chacun de ces deux courants sa signification propre : les humanistes sont partisans du latin, langue aristocratique s'il en fut; les réformateurs se prononcent en faveur des idiomes nationaux, parlés par les masses : allemand, français, anglais, italien.

l'auteur du *de Immortalitate animarum*, brûlé en 1566, le littérateur florentin Carnesecchi, brûlé en 1567, Ant. Albizzi, le fondateur de l'Académie florentine des Altérés, l'helléniste Franc. Porto de Crète, le grammairien Celio Secondo Curion, les membres de l'Académie de Modène, et la Muse de la Réforme, la Ferraraise Olimpia Morata, auteur de dialogues latins et de poésies grecques[1], nous aurons, ou peu s'en faut, épuisé la liste des réformés véritablement marquants.

La rareté relative de ces manifestations tient en partie aux obligations que les humanistes italiens, bien différents des humanistes français ou allemands, avaient dès le début contractées vis-à-vis des Papes[2], à leur respect pour les enseignements traditionnels. (Qui sait si cette alliance de la Papauté avec l'humanisme naissant n'a pas épargné à l'Italie le fléau du schisme religieux ?)

L'insuccès des novateurs tient davantage encore à la vigueur déployée par l'Église, dont l'action n'était pas gênée en Italie comme de ce côté-ci des Alpes par toutes sortes d'intérêts temporels. L'élection d'Adrien VI avait été un premier avertissement donné par les peuples du Nord à la frivole Église romaine. A partir de Paul III, la Papauté prit elle-même en main la direction de la Contre-Réformation : convaincue qu'il n'était pas possible de changer une seule pierre sans ruiner un édifice quinze fois séculaire, elle demeura inébranlable sur le terrain des principes, mais se montra prête à toutes les concessions pour corriger les abus. Les persécutions d'un Paul IV et d'un Pie V, l'action de l'Inquisition, jointe à celle d'une série de congrégations nouvelles, fondées en vue de la défense de l'orthodoxie menacée (Théatins, 1524, Capucins, 1525, Barnabites, vers 1530, Jésuites, 1534, Oratoriens, 1548), enfin la bonne volonté du clergé italien à tous les degrés de la hiérarchie, ne pouvaient manquer d'enrayer rapidement les progrès de l'hérésie.

Mais il y avait autre chose encore : en Italie, plus que partout ailleurs, la Papauté s'était réglée sur le caractère national. Le christianisme n'avait-il pas reçu son empreinte et sa consécration à Rome ? L'Église ne s'était-elle pas accommodée aux aspirations de chaque siècle, acceptant, par exemple, l'alliance avec la Renaissance lorsqu'elle voyait le vent souffler de ce côté ? La tendance au conservatisme, dès lors si développée chez les Italiens, se rencontrant sur ce point avec les efforts de l'Église, on comprend de reste l'échec des novateurs.

Grâce à ces conditions toutes spéciales, l'Italie put ainsi se réformer elle-même, par le jeu naturel de ses ressorts, sans rompre avec l'Église, comme l'Allemagne et l'Angleterre, sans déchaîner la guerre civile comme la France,

1. Ces noms sont à ajouter à ceux que j'ai donnés dans mon tome II (p. 24).

2. Il serait facile, je crois, d'établir que la majorité des écrivains célèbres du XVI[e] siècle avait embrassé l'état ecclésiastique. Je me bornerai à rappeler les noms de Sadolet, de Bembo, de Vida, de Della Casa, de Borghini, de Folengo, de Paul Jove, de Caro, de Bandello, de Firenzuola, des nouvellistes Brevio et Cademosto.

sans tomber dans le fanatisme espagnol. Même après le Concile de Trente, elle ne cessa de vivre en paix avec les humanistes.

Aussi bien, ceux-ci avaient-ils bien vite oublié leur mission de penseurs pour se confiner dans le rôle de littérateurs purs (voy. p. 24); perdant de vue le principe qui faisait leur raison d'être — la supériorité de l'idée sur la force, en matière de droit, de science, de philosophie, de morale, de patriotisme, — oubliant leur strict devoir, qui était de défendre l'indépendance de la pensée, ils se renfermèrent dans un silence prudent. Qu'il eût été facile à ces hommes, tout pleins des souvenirs de l'antiquité[1], d'opposer l'esprit de bonté et de charité, propagé par le christianisme, à l'esprit d'intolérance et de cruauté qui s'était emparé des défenseurs de la foi, de rappeler à des bourreaux dignes de ceux de Rome païenne, l'exemple des martyrs chrétiens qui confessaient courageusement leur foi au milieu des plus cruels tourments! La mollesse comme l'impuissance de ces virtuoses de la phrase éclata au grand jour. Au reste, étrangers depuis si longtemps aux questions vitales, sur quoi auraient-ils pu s'appuyer? Au lieu de former un tiers parti, ils s'absorbèrent donc dans l'Église qui détenait le pouvoir. Ne les jugeons pas trop sévèrement : les études transcendantes offrent, à côté de si enviables privilèges, le très grave inconvénient de s'adresser à une élite, de demeurer sans action sur les masses. On ne s'élève si haut qu'à la condition de s'isoler. Le culte des jouissances intellectuelles détache des luttes du jour : scepticisme ou indifférentisme, telle est l'alternative à laquelle il n'aboutit que trop souvent.

Un point est hors de conteste : c'est qu'une réforme était indispensable et dans les mœurs du clergé et dans celles de la société. Cette réforme, rêvée au XVe siècle par Savonarole, cette réforme dans le sens de l'austérité et de l'ascétisme, les papes de la seconde moitié du XVIe siècle eurent le courage de l'accomplir.

Le résultat final fut que, des deux côtés, les mœurs redevinrent plus pures, que les liens de la famille se resserrèrent, que la machine sociale, si fortement ébranlée, recouvra de la fermeté et de la cohésion. Peut-être l'effort dépassa-t-il le but : à l'agitation du XVIe siècle succédèrent bientôt la somnolence, le long assoupissement de l'esprit italien.

Qu'il ait été bon ou non que la réforme ne se soit pas étendue aux dogmes[2],

1. Ce furent des réformés, non des humanistes, qui écrivirent contre la peine de mort en matière religieuse. (Quinet, *Révolutions d'Italie*, p. 378.)

2. Comment des subtilités théologiques ont-elles pu passionner à ce point les hommes du XVIe siècle, et faire verser ces torrents de sang! Rien ne prouve avec plus d'évidence combien était grand encore l'empire de la foi d'un bout à l'autre de l'Europe, et quel abîme séparait les contemporains d'Erasme des contemporains de Voltaire. On peut ajouter que certaines superstitions, telles que la croyance à la sorcellerie, furent aussi tenaces et aussi désastreuses chez les protestants que chez les catholiques. On brûla peut-être plus de sorcières en Allemagne qu'en France et en Italie, quoique dans le seul diocèse de Côme, en un an, plus de mille de ces malheureuses fussent poursuivies et plus de cent brûlées. (Cantù, t. VIII, p. 352-373. —

c'est une question que l'on nous dispensera d'examiner ici. Renonçant, de propos délibéré, à établir une comparaison entre les avantages respectifs de la Contre-Réformation et de la Réformation, un parallèle entre les papes Paul IV et Pie V, fanatiques champions de l'orthodoxie, et le non moins fanatique fondateur de l'Église de Genève, nous nous bornerons à constater que chez les uns et chez les autres la foi a gagné en intensité ce qu'elle a perdu en tolérance, que le catholicisme compte autant de martyrs en Angleterre, par exemple, que le protestantisme en France. L'Église, qui s'était contentée pendant un temps d'une propagande morale et de peines purement spirituelles, recourut à la violence pour triompher de l'hérésie. Elle se fit persécutrice, comme les Romains d'autrefois, et entreprit de dompter les consciences par la force brutale, par les tortures. « Au temps où nous sommes, s'écriait l'infortuné Paleario, dans la harangue latine adressée au Sénat de Sienne (1542), il n'est plus d'un véritable chrétien de mourir dans son lit; qu'importe d'être accusé, incarcéré, battu de verges, cousu dans un sac, jeté aux bêtes ou livré aux flammes, pourvu qu'il en sorte le triomphe de la vérité[1]. » Quelle humiliation ne durent pas ressentir les esprits généreux et tolérants qui abondaient dans le Sacré Collège, lorsqu'ils virent leur collègue le cardinal Caraffa, le premier président de l'Inquisition romaine et le futur pape Paul IV, transformer en prison une maison qu'il venait de louer, la munir de solides verrous et serrures et la remplir de suspects!



Saint Pie V.
D'après les *Imagines* de Zenoi.
(Venise, 1569.)

Jusque vers le milieu du XVIe siècle, une certaine liberté de parole, on pourrait presque dire de presse — car c'étaient de véritables manifestations publiques que les pasquinades — avait régné à Rome[2]; puis le ciel s'assombrit : toutes sortes de mesures inquisitoriales entravent l'essor des esprits. Ces études, naguère si libres et si plantureuses, sont entourées de précautions infinies : il faut qu'elles ne présentent plus l'ombre du danger. Lors de son séjour dans la Ville éternelle (1580-1581), Montaigne se croit obligé de soumettre ses *Essais* à la censure du « *magister sacri palatii* », qui les fait

Burckhardt, *Cultur*. — Cf. *Archivio storico lombardo*, 1889, p. 625 et suiv. — Bertolotti, *Streghe, Sortiere e Maliardi*. Florence, 1883. — Dans le livre XXIII de son *Histoire macaronique*, Merlin Coccaie décrit minutieusement et avec une entière bonne foi les artifices des sorcières.

1. J. Bonnet, *Aonio Paleario*, p. 171.

2. Voir Gnoli, *le Origini di maestro Pasquino*, p. 30 et suiv.

expurger par ses docteurs[1]. En un mot, la Renaissance, qui s'était si longtemps développée en toute indépendance à côté de la religion, tombe en tutelle.

Cette propagande contre la liberté de la pensée fut complétée par l'absorption de l'enseignement au profit des congrégations religieuses nouvelles : Jésuites, Frères des écoles pies, etc. L'esprit italien, — je ne me lasserai pas de le répéter, — inclinait à l'indolence : c'est pour cela qu'il accepta si facilement cette confiscation. Ici encore Sismondi a pris l'effet pour la cause, dans les pages, d'ailleurs véritablement vibrantes, qu'il a consacrées à l'histoire de l'éducation italienne à partir du XVIe siècle[2]; ici encore, au lieu de mettre en cause l'Italie elle-même, l'Italie fatiguée, vieillissante, qui s'était fait une Église à son image, il s'est attaqué à l'Église elle-même, qui ne faisait que refléter l'état de la société au milieu de laquelle elle vivait. A quel point tel ou tel enseignement dogmatique peut être étranger à l'essor ou à la décadence d'un peuple, il est facile de le voir par l'exemple de la religion musulmane. Que ne nous a-t-on raconté des effets du fatalisme inhérent aux doctrines de Mahomet! Or ce fatalisme a-t-il empêché les musulmans de marcher pendant un temps à la tête du progrès? L'initiative ne s'est paralysée chez eux que lorsque la vieillesse a succédé à l'élan de l'adolescence.

Si l'on ne savait aujourd'hui que la politique des princes a eu plus de part que les aspirations nationales à la scission qui s'est produite dans l'Europe du XVIe siècle, on serait tenté de se demander laquelle des deux religions a le plus efficacement secondé le mouvement des idées, la philosophie, la science, la littérature, et si les races latines, restées fidèles au catholicisme, y ont puisé un élément de force ou un élément de faiblesse vis-à-vis des races germaniques, gagnées pour la majeure partie à la Réformation. Mais cette question, qui se complique de toutes sortes d'autres considérations, n'en est plus une depuis longtemps : la statistique la plus élémentaire suffit pour établir que les deux camps comptent des génies également originaux et puissants. Malgré sa partialité pour la Réformation, Charles Villers, dans un ouvrage jadis célèbre, s'est vu forcé de reconnaître, entre autres, que « les pays protestants aussi bien que les pays catholiques ont eu depuis le XVIe siècle un nombre égal de grands mathématiciens et de grands physiciens ». Vis-à-vis de l'art, Villers en est réduit à un aveu encore plus pénible : « Il n'est pas douteux que la Réfor-

1. *Voyage*, édit. d'Ancona, p. 294, 329. Le tribunal supérieur de l'Inquisition, présidé au début par le terrible cardinal Caraffa, avait été établi à Rome par la bulle du 21 juillet 1542. Ce fut un littérateur célèbre, Giovanni della Casa, qui rédigea le premier catalogue des livres mis à l'index : pour donner l'exemple de la soumission, il y inscrivit certaines de ses propres poésies (Ranke, t. I, p. 139).

2. *Histoire des Républiques italiennes*, t. XVI, p. 423 et suiv. On pourrait appliquer, par exemple, à l'éducation toute militaire donnée par le Premier Empire ce que le Genevois Sismondi, élève de Jean-Jacques, dit de l'éducation monastique. Cf. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 486.

mation n'ait été défavorable aux beaux-arts et n'en ait considérablement restreint l'exercice[1]. »

Il est moins aisé de répondre à la dernière question qui s'impose à nous : Que serait-il arrivé si la Réformation n'avait pas, en provoquant de la part de l'Église la Contre-Réformation, consolidé la foi chez les catholiques aussi bien que chez les protestants? Les esprits seraient-ils allés doucement à l'indifférentisme? l'avènement du voltairianisme aurait-il été avancé de deux siècles? Je ne le pense pas : le travail latent qui s'opère dans l'intelligence commune d'une société, aussi bien que dans le cerveau d'un chacun, n'était pas assez avancé encore, les esprits pas mûrs pour une telle émancipation.

II

Après l'attitude de l'Église vis-à-vis des questions de dogme et des questions de morale soulevées par les réformateurs, examinons son attitude vis-à-vis du mouvement d'idées qui s'incarnait dans la Renaissance.

Ici le problème devient particulièrement délicat. Quel a été le rôle des humanistes et, d'une manière plus générale, le rôle de la Renaissance dans la crise qui a provoqué la Réforme et la Contre-Réforme? Le calviniste Sismondi et le catholique Cantù s'arrêtent à des conclusions analogues : tous deux condamnent la Renaissance; mais, tandis que l'un n'a pas assez de sarcasmes pour la société sortie de la Contre-Réforme, l'autre n'a pas assez d'éloges pour elle : d'après lui, « l'esprit ravivé du christianisme a combattu l'effervescence de la chair et la volupté sensuelle[2] ».

Or il est mathématiquement démontré que la Renaissance, pour peu qu'elle s'imposât certaines réserves, pouvait vivre en paix avec l'Église : nous en avons pour preuve l'attitude prise vis-à-vis de la Renaissance par tant de pieux prélats, — les Sadolet, les Gasp. Contarini, les Aleander, les Cervini, — et l'attitude prise vis-à-vis de l'Église par tant d'humanistes célèbres, — les Pic de la Mirandole, les Marsile Ficin, les Bembo. Les humanistes n'étaient pour rien ni dans la corruption du clergé, ni dans la dissolution de la foi. Ce qui le prouve surabondamment, c'est que l'Église, dans le grand retour offensif qu'elle prépara à partir de Paul IV, ne mit en cause ni les humanités, ni les méthodes d'éducation, mais bien sa propre organisation et le relâchement des mœurs chez les ecclésiastiques.

1. *Essai sur l'esprit et l'influence de la Réformation de Luther*, p. 300, 317-320. Paris, 1804. — Je reprendrai la question de l'influence de la Réformation sur les arts dans les volumes consacrés à la France et à l'Allemagne. En attendant, le lecteur me permettra de le renvoyer à mes *Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes* (p. 53-58), où j'ai essayé de résumer le débat.

2. Cantù, t. VIII, p. 315-317, 492.

Décomposons en leurs éléments primordiaux les résolutions prises par le Concile de Trente au cours de ses longs et pénibles travaux : qu'y trouvons-nous ? La définition des dogmes (mais jamais la Renaissance ne s'était attaquée à pareille matière !), puis la réforme de la législation et de la discipline ecclésiastiques. A peine, de loin en loin, un anathème lancé contre quelque superstition ou quelque abus contemporain, les duels, l'astrologie judiciaire, la nécromancie, etc. Quant à l'antiquité, elle n'est mise en cause, et encore en passant, qu'en tant que fautrice du paganisme et de la raison d'État[1]. Bien plus, la lecture des auteurs anciens est formellement autorisée (avec quelques réserves pour les enfants), alors que la lecture des traductions de l'Ancien Testament est interdite, sauf aux hommes doctes et pieux, dûment autorisés par leur évêque[2]. La déclaration qui précède l'Index dressé par le Concile (1563) est aussi catégorique qu'on peut le désirer : « La lecture des livres anciens écrits par les païens est permise, eu égard à l'élégance et à la propriété du style ; on ne doit toutefois à aucun prix en faire l'explication devant les enfants[3] ».

Ce n'étaient pas là formules vaines : saint Charles Borromée ne se plut-il pas à instituer des discussions sur les auteurs profanes et sacrés, discussions dont les *Noctes vaticanæ* rendent un éloquent témoignagne[4] ? Sixte-Quint ne déploya-t-il pas la plus vive ardeur pour l'enrichissement et l'installation de la bibliothèque du Vatican ?

N'importe : il existe une nuance entre ces efforts et ceux d'un Sixte IV ou d'un Léon X, et en pareille matière les nuances sont tout. A l'Église pleine d'indulgence pour les écarts de la poésie avait succédé une Église ombrageuse et inexorable, l'Église de l'Inquisition. La Renaissance, qui vivait de tolérance et de désintéressement, la Renaissance, cette suprême volupté des esprits d'élite, devait s'étioler du jour où elle eut à compter avec toutes sortes de mesures restrictives. Ces fleurs délicates, ces sensitives, sont ainsi faites : surveillez-les de trop près, ôtez-leur le grand air, elles meurent. La liberté et l'aisance incomparables qui caractérisent le XVIe siècle disparaissent sans retour : le XVIIe siècle leur substitue la précision, la rigueur et la sécheresse. Pour me résumer, je dirai que le rôle de la Renaissance finit le jour où l'Église, après l'avoir traitée en alliée, commença de la traiter en vassale.

Est-ce à dire que l'Église, après avoir réussi à comprimer l'esprit de libre recherche, qui forme une des faces de la Renaissance, n'ait pas profité dans une large mesure des autres ressources que ce grand mouvement mettait à son

1. « Ea quæ paganismum redolent... — quæ ex gentilium placitis, moribus, exemplis, tyrannicam politiam fovent et quam falso vocant rationem status. » (*In Indicem Librorum prohibitorum Præfatio.*)

2. Règles III, IV.

3. « Antiqui vero (libri) ab ethnicis conscripti, propter sermonis elegantiam et proprietatem, permittantur, nulla tamen ratione pueris prælegendi erunt. » (Règle VII.)

4. Ranke, *Ges. der Päbste*, t. I, p. 210.

service? En aucune façon : évitant habilement et l'obscurantisme d'un Adrien VI et le paganisme d'un Léon X, elle accepta pleine d'empressement tant de merveilleuses conquêtes ajoutées par l'antiquité à la civilisation moderne; elle favorisa, sans scrupules et sans crainte, les humanités, les études historiques et archéologiques sur le monde grec ou romain. Dans leurs poésies latines, Urbain VIII et Léon XIII se sont montrés les émules de Bembo ou de Muret. Et, de même, les fondations du XVIIIe et du XIXe siècle, l'établissement des musées Pio-Clementino, Chiaramonti, Grégorien, la réorganisation de la Bibliothèque et des Archives du Vatican sous le souverain pontife actuel, forment, à bien des égards, le pendant des efforts tentés par les grands papes de la Renaissance.

Il y avait néanmoins dans ce grand mouvement qui s'appelle la Renaissance une vertu immanente : ce que les littérateurs de profession avaient négligé de faire, les philosophes et les savants l'entreprirent. Il en résulta une modalité particulière à l'Italie, quelque chose d'indépendant du catholicisme, aussi bien que du protestantisme, et comme un acheminement — c'était dans la logique des faits — vers la libre pensée. Ce furent des Italiens, principalement des jurisconsultes, qui déterminèrent l'évolution particulière de la Réforme connue sous le nom de socinianisme : niant la Trinité, la divinité du Christ et d'autres dogmes fondamentaux, auxquels ni Luther, ni Zwingle, ni Calvin n'avaient touché, ils préparèrent les voies au rationalisme[1]. Il arriva ainsi qu'au début du siècle suivant l'Église eut à compter avec les champions de la philosophie bien plus qu'avec ceux de la Réformation, et que ce fut parmi les Giordano Bruno († 1600), les Vanini († 1619), les Campanella († 1639), les Galilée († 1642), qu'elle choisit ses martyrs.

L'effort tenté par la Renaissance n'a donc pas été perdu pour la science. Si l'Italie n'a pas accueilli avec plus d'ardeur la Réformation, qui ne fut jamais que localisée dans quelques villes, c'est que son instinct lui faisait entrevoir des horizons infiniment plus étendus. Autant valait, somme toute, s'en tenir aux enseignements de l'Église, sauf à poursuivre, dans une sphère distincte, les plus hardies spéculations. Tel est le trait qui me semble se dégager du milieu de tant de luttes et de contradictions.

De la communauté et de l'orthodoxie des croyances que l'Église avait pour mission d'entretenir, descendons maintenant à l'examen du sentiment religieux chez les individus; étudions-en l'intensité et les effets; attachons-nous aux actes qui procèdent de la foi : tâche délicate s'il en fut, car comment scruter les consciences, comment distinguer ce qui est habitude de ce qui est élan spontané?

1. Voy. Quinet, *les Révolutions d'Italie*, p. 395. — Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 418.

A en croire Sismondi, la religion italienne, « rendue étrangère à la raison, à la sensibilité, à la morale, à la conduite, n'était plus qu'une simple habitude de l'esprit, qui imposait de certaines pratiques et proscrivait de certaines pensées ». Ailleurs l'historien des Républiques italiennes déclare que les Italiens, « après avoir admis l'ensemble des dogmes de l'Église, ne les regardaient que comme ne demandant plus ni examen, ni étude, qu'ils signalaient leur respect pour la foi en évitant d'y penser jamais[1] ».

Il n'est que trop certain qu'en Italie, plus peut-être que partout ailleurs, la dévotion n'avait pas besoin de la casuistique pour s'accommoder du déchaînement des plus détestables passions. Prenons, pour ne pas nous écarter du domaine de l'art, Benvenuto Cellini : malgré ses forfaits, l'on ne saurait lui refuser une piété sincère et fervente; la bonne foi qui lui permet de concilier ses assassinats avec les intérêts de la foi tient du miracle : on est tenté de le considérer comme un inconscient. Même élasticité de conscience en face du suicide, si sévèrement interdit par l'Église : pendant sa détention au fort Saint-Ange, il se demande longuement s'il mettra fin ou non à ses jours et compose en cette circonstance une de ses poésies les plus émouvantes, un dialogue entre son âme et son corps[2].

Ces réserves faites, il faut reconnaître que, prise dans son ensemble, la société italienne de la Renaissance était foncièrement croyante, que la religion était chez elle plus qu'une affaire de convention, qu'elle répondait à un besoin intime, que l'athéisme n'y comptait que de rares adeptes[3]. Assurément la piété n'avait plus rien d'austère ni d'ascétique, sauf dans quelques groupes isolés, tels que celui dont Vittoria Colonna était l'âme; mais l'esprit de charité, déjà si développé en Italie, prit une nouvelle extension, la vivacité de la foi et le mysticisme se manifestèrent par d'innombrables visions, par d'innombrables exemples de renonciation au monde, d'innombrables actes d'humilité. Même

1. *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge*, t. XV, p. 5. Cf. t. XVI, p. 165, 169. — Ce passage est à rapprocher de la définition des opinions de Mgr Dupanloup donnée par E. Renan : « Sa critique était sûre dans les limites d'une orthodoxie dont il ne discuta jamais sérieusement les titres; sa placidité, absolue. » (*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 231.)

2. « Le corps. Hélas! mes esprits, vous êtes abattus, insensibles; la vie vous est à charge. — L'esprit. Si tu t'opposes aux volontés du ciel, qui nous secondera? qui nous protégera? Ah! laisse, laisse-nous chercher une existence meilleure. — Le corps. Ah! ne partez pas encore, car le ciel promet que vous serez plus heureux et plus tranquille que jamais. — L'esprit. Nous resterons quelques instants de plus, pourvu que le Dieu tout-puissant t'accorde la grâce d'éviter des maux plus grands que ceux que tu endures. » (Éd. Tassi, t. II, p. 67.) — Voy., sur l'augmentation du nombre des suicides, notre tome II, p. 22. Bandello rapporte à ce sujet un trait qui honore singulièrement l'évêque de Mantoue, Louis de Gonzague († 1511) : ne pouvant donner la sépulture dans son sanctuaire à une pauvre jeune fille qui s'était noyée pour ne pas survivre à son déshonneur, il résolut de l'ensevelir dans un sarcophage de bronze qui serait placé sur une colonne de la place de Mantoue (*Nouvelles*, P. I, n° VIII).

3. « D'après Montaigne, le menu peuple était, sans comparaison, plus dévot en France qu'à Rome, mais les riches et notamment les courtisans un peu moins. » (*Voyage*, édit. d'Ancona, p. 313.)

dans une ville riche et active telle que Florence, que de trésors de piété encore au temps du siège de 1529!

Chez les artistes, — puisque c'est d'eux que nous avons spécialement à nous occuper ici, — les exemples de la charité ou de la ferveur abondent. Le nom de Michel-Ange est synonyme de la plus haute piété. Un de ses compatriotes, le peintre Sogliani, ne se distinguait pas moins par l'intensité du sentiment religieux, de même que le peintre siennois Beccafumi, « qui fuyait le monde peut-être plus qu'il ne convenait ». Chez le Garofalo, la foi se mêlait aux pratiques d'une dévotion quelque peu étroite; ayant perdu un œil, et menacé de perdre l'autre, il fit vœu de ne plus s'habiller que de gris. Il faut admirer davantage l'ardeur avec laquelle ce maître consacra, vingt années durant, tous les jours de fête à orner gratuitement de fresques et de tableaux le monastère des religieuses de Saint-Bernardin à Ferrare. Combien aussi est touchant ce pèlerinage entrepris par Jean d'Udine, à Rome, à l'occasion du jubilé de 1550! Il partit à pied du Frioul, en costume de pauvre pèlerin, incognito, confondu parmi le menu peuple et faisant l'impossible pour se dérober aux hommages auxquels l'exposait sa renommée. Le grand architecte véronais Michele san Micheli, sans pousser aussi loin l'humilité, associait la religion à tous ses travaux. Jamais, le matin, il ne prit en main le compas ou l'équerre avant d'avoir dévotement assisté à la messe; jamais il n'entreprit aucun ouvrage important sans avoir fait chanter solennellement la messe du Saint-Esprit ou celle de la Vierge.



Saint Charles Borromée.
D'après une médaille italienne anonyme.

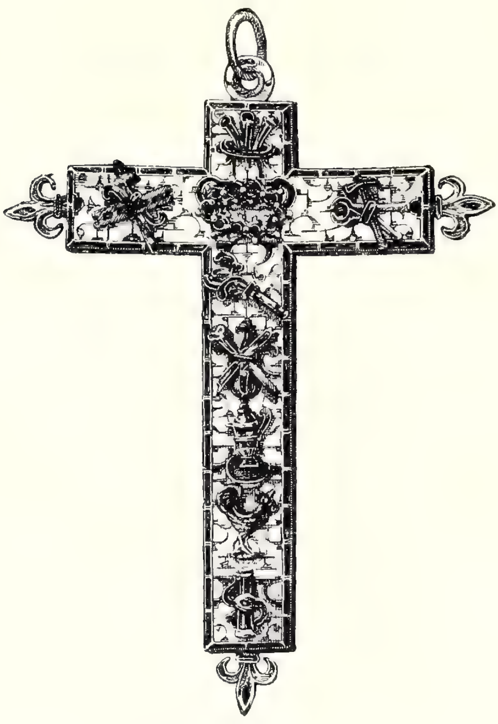
III

Cette enquête, que l'on aurait pu croire étrangère à notre sujet, était nécessaire pour élucider deux points qui sont de la dernière conséquence : quelle attitude l'Église prit-elle vis-à-vis de l'art après la révolte de Luther et dans quelle mesure le sentiment religieux inspira-t-il désormais les œuvres d'art?

En ce qui touche le premier point, il est facile de constater que, longtemps encore, l'Église suivit les errements traditionnels. Abstraction faite du Flamand Adrien VI, le dernier étranger qui soit monté sur le trône de saint Pierre, les Papes depuis Clément VII jusqu'à Marcel II, c'est-à-dire pendant près d'un tiers de siècle, prodiguèrent aux artistes l'argent, les honneurs, les encouragements de toute nature, et ils furent imités en cela par les prélats, les chefs des ordres religieux, le clergé séculier. L'exemple d'un artiste aussi éminent que Bernardino Luini, qui travailla presque exclusivement pour les

communautés de moines ou de nonnes, prouve que l'on pouvait à la rigueur se passer des grands de ce monde.

La simplicité qui s'introduisit dans le train de maison des prélats[1] ne nuisit en rien à la magnificence du culte : rien ne paraissait assez riche pour les sanctuaires. Saint Charles, un des premiers, fit l'impossible pour rétablir la décence dans les églises, qui, dépourvues de cloches, de confessionnaux, de chaires et d'ornements, ressemblaient plutôt à des tavernes. La religion, on ne saurait le contester, continua d'inspirer l'immense majorité des œuvres d'art. Les particuliers rivalisaient d'ardeur avec les corporations religieuses pour orner les édifices sacrés, pour y laisser une marque de leur dévotion en même temps que de leur libéralité.



Les Ornements religieux au XVIe siècle.
Croix italienne en or émaillé.
(Ancienne collection Spitzer.)

Mais ici encore, de même que vis-à-vis de la littérature et de la science, l'attitude de l'Église s'est modifiée, peut-être sous la pression de l'opinion publique. Depuis longtemps, les fidèles protestaient contre les licences dont les artistes se rendaient coupables dans leurs compositions religieuses; l'abus des nudités choquait autant que l'interprétation même, souvent si peu conforme à l'esprit évangélique. Dès 1545, l'Arétin, quelque indigne qu'il fût[2], se faisait l'interprète du sentiment général lorsqu'il écrivit à Michel-Ange son étonnante lettre sur le *Jugement dernier*. Il réprouve en tant que chrétien (« come battezzato ») la licence avec laquelle ont été exprimées « les pensées qui se rattachent à la fin à laquelle aspire notre très vraie croyance », et stigmatise son « impietà di irreligione ». « Quel scandale, ajoute-t-il, qu'une telle

1. J.-F. Bonomo, l'auxiliaire de saint Charles, défendit aux évêques d'avoir des rideaux et des tapis à fleurs, une table somptueuse, des meubles élégants, de la vaisselle d'argent, avec laquelle ils pourraient nourrir les pauvres (Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 452, 456).

2. N'est-ce pas le même Arétin, si sévère pour les autres, qui, ayant vu à Pérouse, sur une place publique, une Sainte-Madeleine tendant les bras vers le Christ dans l'attitude de la douleur, alla de nuit peindre un luth que la sainte paraissait tenir entre ses mains? (Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 243.)



LE JUGEMENT DERNIER (FRAGMENT) PAR MICHEL-ANGE. (CHAPELLE SIXTINE.)

œuvre ait pris place dans le plus grand temple de Dieu, sur le premier autel de Jésus, dans la plus grande chapelle du monde, où les grands cardinaux, les vénérables prêtres, le vicaire du Christ contemplent et adorent son corps, son sang et sa chair au milieu de cérémonies catholiques, de rites sacrés et d'oraisons divines! Vous avez représenté, ajoute-t-il, les anges et les saints, les uns sans aucune honnêteté terrestre, les autres privés de tout ornement céleste. Les Gentils mêmes, en sculptant, je ne dis pas une Diane vêtue, mais une Vénus nue, lui font cacher avec la main les parties qui ne doivent pas être découvertes. Votre manière de procéder conviendrait à un bain voluptueux, non à un chœur souverain[1] ».

De telles protestations n'étaient pas isolées, il s'en faut. En 1549, un catholique zélé de Florence stigmatisait ses compatriotes Michel-Ange comme fauteur de luthéranisme et Bandinelli comme fauteur d'impudicité[2].

Les Papes finirent par donner satisfaction à ces scrupules. Paul IV fit enlever des églises les statues et les tableaux qui choquaient. Saint Pie V fit transporter au Capitole une partie des statues des dieux qui ornaient le Belvédère et donna bon nombre d'autres à des princes étrangers, notamment aux Médicis[3].

Le Concile de Trente ne pouvait manquer d'intervenir dans le débat : s'en tenant aux généralités et laissant aux écrivains spéciaux le soin d'édicter un code d'iconographie sacrée, il imposa aux évêques le devoir de veiller sur les images et de décider selon les espèces[4].

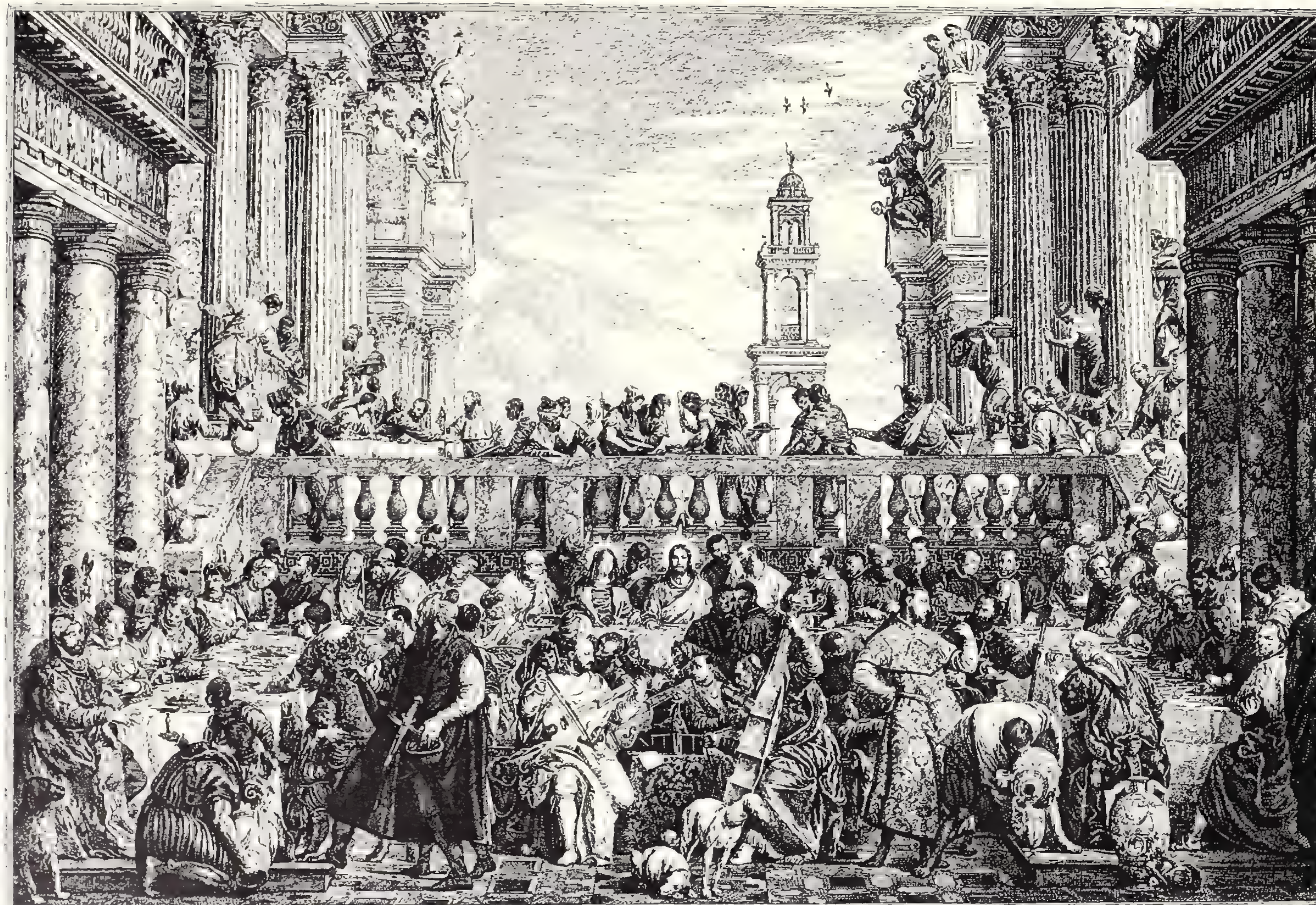
Dès 1564, Andrea Gilli de Fabriano, dans son *Dialogo degli Errori dei Pittori*, développa les maximes posées par le Concile. Il discuta notamment la valeur morale et religieuse des fresques du Vatican. Dans son *De Picturis et*

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 332-335.

2. « On a découvert à Santo-Spirito une *Pietà* envoyée à cette église par un Florentin, et l'on disait qu'elle avait pour auteur l'inventeur des ordures, irréprochable pour l'art, non pour la dévotion, Michel-Ange Buonarroti. Tous les peintres et sculpteurs modernes imitent de pareils caprices luthériens; on ne peint ou ne sculpte aujourd'hui dans les saintes églises que des figures propres à ruiner la foi et la dévotion; mais j'espère qu'un jour Dieu enverra ses saints pour renverser de pareilles idolâtries... Le 19 mars 1549, on a découvert à Santa-Maria del Fiore d'indécentes et sales figures en marbre de la main de Baccio Bandinelli, à savoir *Adam et Ève*. La ville entière l'en a grandement blâmé et avec lui le duc, pour avoir souffert une pareille chose dans une cathédrale, devant l'autel, là où l'on place le Saint Sacrement. » (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 500.)

3. Ranke, *Geschichte der Pæpste*, t. I, p. 198.

4. Voir l'ouvrage, quelque peu optimiste, de M. Dejob : *De l'Influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*. Paris, 1884, p. 111, 255, 321 et suiv. — Après avoir proclamé l'utilité des images, les Pères ajoutent : « Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione, reliquiarum veneratione, imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quæstus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, it uta procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur.... Hæc ut fidelius observentur, statuit sancta synodus nemini licere, ullo in loco vel ecclesia etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit. » (Labbe, *Sacro-sancta Concilia*, t. XX, p. 171-172; xxv[e] session.)



Les Noces de Cana, par Paul Véronèse. (Musée du Louvre.)

Imaginibus sacris (1570), Molanus (Jean Vander Meulen) étendit encore ces proscriptions. Enfin le *Discorso intorno alle Imagini sacre et profane* (1582), composé ou inspiré par le cardinal-archevêque de Bologne, Gabr. Paleotti, appuya la réforme imposée par le Concile de toute l'autorité de la situation occupée par l'auteur[1].

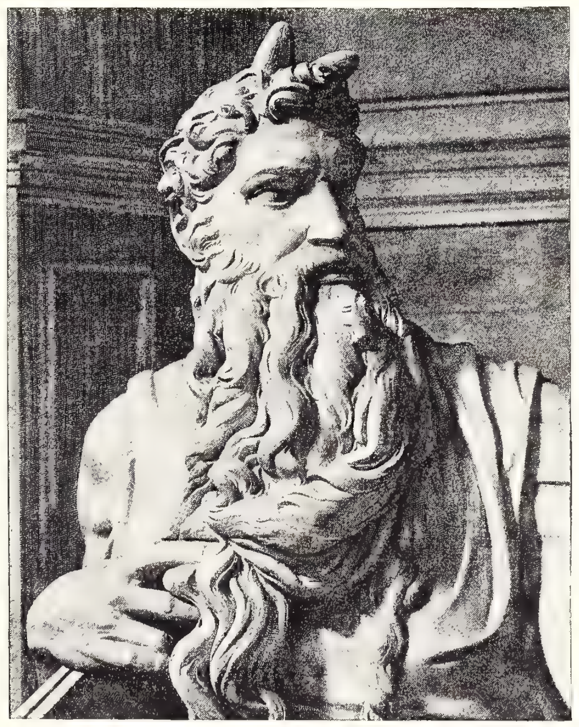
Le résultat fut que, si les scènes profanes, mythologiques ou autres, purent se développer tranquillement, comme par le passé, même sur les parois du Vatican, en revanche, pour les sujets religieux, l'Église restreignit l'emploi du nu et imposa une interprétation plus normale, plus décente, des Écritures. Nous en avons pour preuve l'ordre donné par le pape Paul IV de cacher la nudité de certains acteurs du *Jugement dernier* de Michel-Ange, ou encore la comparution de Paul Véronèse devant le tribunal de l'Inquisition au sujet des licences qu'il s'était permises dans une de ses *Saintes Cènes*[2].

1. Dejob, *De l'Influence du Concile de Trente*, p. 243-254.

2. Il me paraît utile de reproduire du moins les principaux passages de cet interrogatoire si curieux : « Ce jour de samedi, 18 du mois de juillet 1573, appelé au Saint-Office par le tribunal sacré, Paul Caliari Véronais, demeurant en la paroisse de Saint-Samuel, et interrogé sur ses nom et prénoms, a répondu comme ci-dessus. — Avez-vous connaissance des raisons sur lesquelles vous avez été appelé? — Je pense que c'est au sujet de ce qui m'a été dit par les Révérends Pères, ou plutôt par le prieur du couvent des Saints-Jean-et-Paul, prieur de qui j'ignorais le nom, lequel m'a déclaré qu'il était venu ici, et que Vos Seigneuries Illustrissimes lui avaient commandé de devoir faire exécuter dans le tableau une Madeleine au lieu d'un chien, et je lui répondis que fort volontiers je ferais tout ce qu'il faudrait faire pour mon honneur et l'honneur du tableau; mais que je ne comprenais pas que cette figure de la Madeleine pût bien faire ici, et cela pour beaucoup de raisons que je dirai aussitôt qu'il me sera donné occasion de les dire.... — Dans cette Cène de Notre-Seigneur, avez-vous peint des gens?... — D'abord le maître de l'hôtellerie, Simon, puis, au-dessous de lui, un écuyer tranchant, que j'ai supposé être venu là pour son plaisir et voir comment vont les choses à la table. Il y a beaucoup d'autres figures que je ne me rappelle d'ailleurs point, vu qu'il y a déjà longtemps que j'ai fait ce tableau.... — Que signifie la figure de celui à qui le sang sort par le nez? — C'est un serviteur qu'un accident quelconque fait saigner du nez. — Que signifient ces gens armés et habillés à la mode d'Allemagne, tenant une hallebarde à la main? — Il est ici nécessaire que je dise une vingtaine de paroles.... Nous autres peintres, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous, et j'ai représenté ces hallebardiers, l'un buvant, l'autre mangeant au bas d'un escalier, tout prêts d'ailleurs à s'acquitter de leur service, car il me parut convenable et possible que le maître de la maison, riche et magnifique, selon ce qu'on m'a dit, dût avoir de tels serviteurs.... — Quelles sont, vraiment, les personnes que vous admettez avoir été à cette Cène? — Je crois qu'il n'y eut que le Christ et ses apôtres; mais lorsque, dans un tableau, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention. — Est-ce quelque personne qui vous a commandé de peindre des Allemands, des bouffons et autres pareilles figures dans ce tableau? — Non. Mais il me fut donné commission de l'orner selon que je penserais convenable; or il est grand et peut contenir beaucoup de figures. — Est-ce que les ornements que vous, peintre, avez coutume de faire dans les tableaux, ne doivent pas être en convenance et en rapport direct avec le sujet, ou bien sont-ils ainsi laissés à votre fantaisie, sans discrétion aucune et sans raison? — Je fais des peintures avec toutes les considérations qui sont propres à mon esprit et selon qu'il les entend. — Est-ce qu'il vous paraît convenable, dans la dernière Cène de Notre-Seigneur, de représenter des bouffons, des Allemands ivres, des nains et autres niaiseries? — Mais non. — Pourquoi l'avez-vous donc fait? — Je l'ai fait en supposant que ces gens sont en dehors du lieu où se passe la Cène. — Ne savez-vous pas qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie ils ont coutume, avec leurs peintures pleines

Le choix des sujets ne se ressent pas moins de ce grand mouvement de concentration et de défense. Les *Jugements derniers*, comme proscrits pendant l'Age d'Or, à l'exception de celui de la cathédrale d'Orvieto (t. II, p. 92), reprennent faveur. A côté du chef-d'œuvre de Michel-Ange, nous voyons naître la *Trinité* ou le *Jugement dernier de Charles-Quint*, par le Titien (musée de Madrid), le *Jugement dernier* de Palma le jeune (Salle du Scrutin, au palais des Doges), celui du Tintoret (salle du Grand-Conseil, au même palais), pour ne point parler de la composition gravée par Reverdino.

Ces scènes alternent avec les *Triomphes de la Religion* (Garofalo, le Titien, etc.), ou avec des images de dévotion, pieuses du moins quant à l'intention[1].



Statue de Moïse (fragment), par Michel-Ange.
(Basilique de Saint-Pierre-ès-Liens à Rome.)

de niaiseries, d'avilir et de tourner en ridicule les choses de la sainte Église catholique, pour enseigner la fausse doctrine aux gens ignorants ou dépourvus de bon sens? — Je conviens que c'est mal; mais je reviens à dire ce que j'ai dit, que c'est un devoir pour moi de suivre les exemples que m'ont donnés mes maîtres. — Qu'ont donc fait vos maîtres? Des choses pareilles peut-être? — Michel-Ange, à Rome, dans la chapelle du pape, a représenté Notre-Seigneur, sa mère, saint Jean, saint Pierre et la cour céleste, et il a représenté nus tous les personnages, voire la Vierge Marie, et dans des attitudes diverses que la plus grande religion n'a pas inspirées. — Ne savez-vous donc pas qu'en représentant le *Jugement dernier*, pour lequel il ne faut point supposer de vêtements, il n'y avait pas lieu d'en peindre? Mais dans ces figures qu'y a-t-il qui ne soit pas inspiré de l'Esprit-Saint? Il n'y a ni bouffons, ni chiens, ni armes, ni autres plaisanteries. Vous paraît-il donc, d'après ceci ou cela, avoir bien fait en ayant peint de la sorte votre tableau, et voulez-vous prouver qu'il soit bien et décent? — Non, Très Illustres Seigneurs, je ne prétends point le prouver; mais j'avais pensé ne point mal faire. Je n'avais point pris tant de choses en considération. J'avais été loin d'imaginer un si grand désordre, d'autant que j'ai mis ces bouffons en dehors du lieu où se trouve Notre-Seigneur. — Ces choses étant dites, les juges ont prononcé que le susdit Paul serait tenu de corriger et d'amender son tableau dans l'espace de trois mois à dater du jour de la réprimande, et cela selon l'arbitre et la décision du tribunal sacré, et le tout aux dépens dudit Paul. » (Armand Baschet, *Paul Véronèse devant le Saint-Office*. Orléans, 1880.)

1. La liste des sujets représentés dans la Salle royale en dit long à cet égard. En procédant

En résumé, tandis que de ce côté-ci des monts la Réformation eut pour résultat de supprimer, ou peu s'en faut, l'art religieux, en Italie, tout en mettant un frein à la licence des artistes, la Contre-Réformation provoqua comme un redoublement d'activité. Sollicitude tardive : les encouragements les plus ardents, pas plus que des précautions en somme salutaires, ne pouvaient rendre la vie à une École qui mourait de sa belle mort.

Dans quelle mesure enfin le sentiment religieux continua-t-il à inspirer, à vivifier et à réchauffer les œuvres d'art pendant la période comprise entre la mort de Raphaël et la mort du Tintoret, telle est la dernière question qui s'impose à notre examen. Est-il nécessaire de déclarer, avant de pousser plus loin, que l'interprétation ingénieuse d'un sujet, une variation brillante sur un thème, ne nous suffisent pas? Nous cherchons derrière la mise en œuvre la conviction et la raison d'être, cette conviction qui éclate dans tant d'humbles Madones du « quattrocento » et qui fait si complètement défaut aux spirituels ou pompeux tableaux de sainteté du XVIII[e] siècle.

Chrétien, Michel-Ange l'était dans le choix des sujets. L'était-il dans leur interprétation? Ce culte de la forme, cette prédilection pour des corps d'athlètes, répondent-ils aux données spiritualistes du christianisme? Et tout d'abord, l'art chrétien par excellence a été la peinture; or Michel-Ange n'a cessé de donner le pas à la sculpture; bien plus, il a déclaré que, plus la sculpture se rapprochait de la peinture, plus elle était mauvaise, et plus la peinture se rapprochait de la sculpture, plus elle était parfaite. Voilà donc un premier antagonisme.

D'autre part, la glorification de la Vierge et de l'Enfant Jésus ne joue qu'un rôle accessoire dans l'art de Michel-Ange : le grand artiste et le grand penseur florentin se sentait plus porté par son tour d'esprit et par les prédications de Savonarole à l'interprétation des scènes de l'Ancien Testament, ou encore des scènes de l'Apocalypse, qu'à ces fraîches et gracieuses idylles dont Marie et son Fils fournissaient alors le trop commode prétexte. Tout au plus, dans un œuvre aussi colossal, compte-t-on quelque sept ou huit *Madones*, entre statues, bas-reliefs et peintures.

Devant les fresques du plafond de la Sixtine on se persuade que, pareil à Moïse, Michel-Ange a séjourné sur le mont Sinaï et qu'il s'est entretenu avec

dans l'ordre chronologique des événements nous rencontrons : Luitprand signant le diplôme qui maintient au Saint-Siège la donation faite par Aripert; Pépin offrant au pape la province de Bénévent; Charlemagne signant le diplôme qui assure au Saint-Siège ses possessions temporelles; Othon I[er] restituant à Agapit II les provinces usurpées; Grégoire VII et Henri IV; Alexandre III et Frédéric Barberousse; Innocent III et Pierre d'Aragon; Grégoire IX et Frédéric II; le Retour de Grégoire XI d'Avignon à Rome; la Mort de l'amiral Coligny; la Saint-Barthélemy; Charles IX de France faisant enregistrer au Parlement la mort de Coligny. Les fresques de la Salle des cartes géographiques, exécutées sous Grégoire XIII, ne sont pas moins édifiantes.

Jéhovah. En lui, pas plus que chez le législateur du peuple d'Israël, nulle trace de sentimentalisme : ils sont tous deux les interprètes d'un Dieu sévère, implacable; devant leurs arrêts sans appel l'humanité n'a qu'à s'incliner et à trembler.



Sainte Catherine, par Andrea del Sarto.
(Cathédrale de Pise.)

Rien, à mon avis, ne jure davantage avec la poésie du christianisme, qui nous montre bien, et trop souvent peut-être, le spectacle de la douleur, mais qui le tempère sans cesse par celui de la tendresse. Les fresques de la Sixtine, au contraire, évoquent l'idée d'une fatalité inexorable; c'est une force de la nature, quelque chose comme le destin, le « fatum » antique, et non une divinité équitable, bienveillante, qui semble présider aux origines du monde, à la création de nos premiers parents, à leur châtiment, aux épreuves de la race humaine pendant le déluge.

Pour traduire les sentiments de résignation, de mansuétude, de sérénité, qui forment le fond des enseignements du Christ, il fallait une nature tendre et élégiaque, telle que Raphaël, ou, dans une certaine mesure, Léonard. Michel-Ange, avec ses emportements terribles et sa sombre poésie, est au contraire le prophète du Dieu de colère que célèbre l'Ancien Testament, le Jéhovah des Hébreux. Puis, tout à coup, par un brusque revirement, l'artiste s'indigne contre cette divinité qui a fait notre race si misérable, et se prend d'admiration pour le courage de ceux qui ont eu

l'audace de la braver, les *Anges rebelles*, *Prométhée*, et ces figures surhumaines du *Jour* et du *Crépuscule*, héritières des Titans antiques. — Son indépendance vis-à-vis de l'iconographie chrétienne, ce besoin de la refaire pour son compte, en supprimant les attributs consacrés par la vénération des fidèles, ne peignent pas moins fidèlement ses révoltes intimes.

L'homme, chez Michel-Ange, se rendait-il compte des tendances de l'artiste ? J'en doute toutes les fois que je relis ses poésies, toutes les fois que j'y vois éclater sa foi dans la mansuétude divine, dans la rédemption. Un de ses derniers sonnets, le LXIVe (« Giunto è già il corso della vita mia »), nous le montre n'espérant plus que dans la miséricorde de celui qui mourut sur la croix : « Sur un esquif fragile, au travers d'une mer orageuse, le cours de ma vie est déjà parvenu à ce port commun où l'on va rendre un compte sévère de toute œuvre mauvaise et bonne. — En sorte que je connais combien elle était chargée d'erreurs cette amoureuse fantaisie qui se fit de l'art une idole et un tyran, car tout ce que l'homme désire ici-bas est erreur. — Que vont devenir mes pensées amoureuses, frivoles et joyeuses, maintenant que j'approche de deux morts, l'une certaine, l'autre qui me menace ? — Ni la peinture, ni la sculpture, ne charmeront plus l'âme tournée vers cet amour divin qui ouvrit ses bras sur la croix pour nous recevoir. »

Mais est-ce donc la seule et unique fois que nous voyons un artiste s'ignorer lui-même et servir, sans le savoir, d'interprète, de voix populaire, à sa nation et à son siècle ?

Par suite de leur sécheresse de cœur, plus encore que par suite de l'invasion des souvenirs païens, les Écoles florentine et romaine, Andrea del Sarto tout comme Jules Romain, ne réussirent plus, après la disparition de Raphaël, à donner aux ouvrages religieux une note émue. La *Transfiguration* peinte par le Rosso dérouta jusqu'à son contemporain Vasari : n'y voyait-on pas des Maures, des Bohémiens et « les choses les plus extraordinaires » !

Le Corrège, artiste aussi exquis que fantaisiste, n'avait pas la puissance de conviction nécessaire pour traduire les aspirations d'un peuple de croyants. Qu'y-a-t-il de chrétien dans ses peintures ? peut-être le geste, d'une tendresse si touchante, par lequel sainte Madeleine approche sa joue de l'Enfant Jésus, ou encore la ferveur de saint Jérôme.

Mieux partagée que l'École florentine, l'École milanaise nous offre en abondance les pages les plus nobles et les plus touchantes. Le pur et suave Bernardino Luini (et un peu plus tard, le trop doux Gaudenzio Ferrari) apporte dans l'interprétation des sujets religieux une sincérité et un amour qui lui assurent l'admiration de tous les croyants. Nature émue plutôt que forte, portée aux impressions tendres et sereines, Luini est fait pour toucher et pour ravir, non pour saisir et terrifier. C'est dans le domaine des scènes calmes et



La Madone de Saint-Georges, par le Corrège. (Musée de Dresde.)

idylliques, c'est dans la peinture de la résignation ou de l'extase qu'il excelle, tout comme Léonard. Ne lui demandez ni profondeur, ni grands efforts d'éloquence, ni pathétique : ces hautes visées sont étrangères à ce génie fortuné. Quelle sérénité dans ses beaux Christs blonds, ou dans ses martyres, si heureuses de leur sacrifice! Quelle tendresse chez la mère contemplant son enfant, quelle flamme d'enthousiasme chez les rois mages adorant le Sauveur du monde!

Venons-en à l'École vénitienne. L'auteur d'un très distingué essai sur les artistes de cette École affirme que « ce qu'ils peignent de préférence, c'est la beauté, la grâce, la jeunesse, les joies faciles de la vie, les épaules et la poitrine nues des princesses, les Vénus éclatantes, les empereurs triomphants, les Danaé qui vendent le plaisir même à Jupiter, les festins splendides, les concerts enchantés. Il n'y a jamais pour eux de femmes trop souriantes, de chairs trop émues, d'étoffes trop riches, de bijoux trop brillants. Même dans les scènes religieuses, ce n'est point seulement à l'âme, c'est aussi aux yeux qu'ils s'efforcent de parler. C'est le *Dîner d'Emmaüs*, ce sont les *Noces de Cana* qu'ils représentent, plutôt que les *Madeleines éplorées* ou le *Christ vengeur*. Ils font du christianisme une mythologie gracieuse, au lieu d'en faire le poème infini de la consolation mystérieuse des âmes tendres et des cœurs blessés[1] ».



Sainte Apollonie, par Bern. Luini. (Fragment.)
(« Monastero maggiore » à Milan.)

Assurément, dans cette cité opulente, les tendances profanes ne l'emportent que trop souvent dans l'art religieux. Mais, en regard, combien de chaudes et pathétiques évocations de la vie du Christ, de sa mère, des saints! Que de cordes le seul Titien n'a-t-il pas fait vibrer! Il montre tour à tour : la Vierge heureuse, caressant l'Enfant Jésus, la Vierge regardant l'enfant qui joue avec un lapin, la Vierge recevant l'hommage de la famille Pesaro ou montant au ciel, le Christ et le Centenier; puis d'émouvantes scènes de la Passion, — le *Couronnement d'épines*, — la *Mise au tombeau*, — les *Disciples d'Emmaüs*, — ou encore *l'Assomption de la Vierge*, — le *Martyre de saint Pierre*, — le *Triomphe de la Foi*.

1. A. Bouillier, *l'Art vénitien*, p. 55-56.

Prenons l'*Assomption de la Vierge*; quelle puissante et sublime apothéose! Les trésors de foi accumulés pendant les longs siècles du moyen âge y paraissent à la lumière, mais décuplés, transfigurés par un prodigieux génie. Le dessinateur ici égale le coloriste. Tout est mouvement et élan : emportés par leur enthousiasme, les corps des apôtres semblent prendre leur vol vers les régions célestes. Quant aux gestes, les artistes les plus pathétiques, Raphaël, dans la *Messe de Bolsène* ou les cartons de tapisseries, n'auraient pas su leur donner plus d'éloquence. Et avec quel art incomparable les figures ne sont-elles pas associées les unes aux autres, de manière, non seulement qu'aucune dissonance ne se produise dans ce concert, mais encore de manière qu'aucune note n'y reste sans concourir à l'effet d'ensemble! A ce groupe terrestre des apôtres, qui forme une masse si compacte et cependant si animée et si claire, le Titien, par un de ces artifices dont seul les plus grands maîtres ont eu le secret, a opposé la légèreté et la transparence du groupe aérien, composé de la Vierge et d'un chœur d'anges. Que Marie est belle et touchante avec son visage inondé de bonheur, ses bras tendus vers les cieux, ses draperies soulevées par le vent et qui semblent l'entraîner vers les sphères supérieures! La Vierge de Murillo semble bien pâle à côté de cette création aussi robuste que généreuse, si pleine de vie et de santé. Les anges qui l'entourent n'ont rien à envier, pour la grâce et la variété des attitudes, à ceux qui occupent le sommet de la *Dispute du Saint-Sacrement*.



La Vierge de l'Assomption (fragment), par le Titien.
(Académie de Venise.)

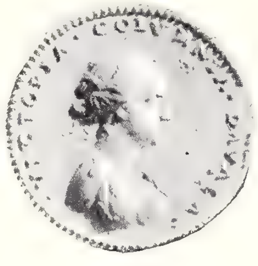
Une telle page n'est pas seulement peinte avec le cerveau, elle l'est aussi avec le cœur. L'inspiration ne se soutient pas d'un bout à l'autre d'une aussi vaste composition sans que l'artiste soit obligé de mettre en action toutes les forces de son être, tout ce qu'il sent, tout ce qu'il aime, tout ce qu'il croit. Je

ne sache pas de plus éloquent argument à opposer à ceux qui prétendent que l'École vénitienne n'a jamais connu que la frivolité.

Non moins pathétique est la *Mise au tombeau* du Louvre (peinte vers 1520). La composition est aussi concrète que saisissante. Pas un trait n'y est perdu; l'action se développe avec une concision, une vivacité, une logique et une éloquence dont rien n'approche. Non, je ne crains pas de le déclarer, même la *Mise au tombeau* et le *Portement de croix* de Raphaël ont quelque chose d'artificiel comparés à cette douleur poignante: la multiplicité des figures et des détails y affaiblit l'impression, tandis que le Titien, grâce à la magie de sa palette, fond tous les accessoires comme dans un creuset, pour en tirer l'alliage le plus homogène, le plus dense, le plus brillant qui se puisse imaginer.

Qui ne connaît ce drame si simple et si éloquent : à droite, trois disciples portant le corps du supplicié, ce corps qui s'abandonne, comme dans la *Pietà* de Michel-Ange; à gauche, la Vierge éplorée, les mains jointes, soutenue par sainte Marie-Madeleine, dont les cheveux dénoués flottent au vent. Ce qui rend la scène si éloquente, c'est l'extrême conviction qui y éclate; on la croirait prise sur le vif; les porteurs sont plongés dans la douleur la plus profonde; ils veillent néanmoins avec un soin anxieux à ne pas meurtrir le cadavre. Quant à la Vierge et à sa compagne, tout entières à l'affliction, elles forment avec le premier groupe le contraste le plus pathétique. Le coloris, aux tons sombres et profonds, s'harmonise merveilleusement avec l'action. Le ciel enfin, voilé, sinistre, couvert d'épais nuages, semble s'associer au deuil de l'humanité. Quelle illustration de ce verset des Évangiles : « Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième les ténèbres se répandirent sur l'univers entier. Le voile du temple se déchira; la terre trembla et les rochers s'entr'ouvrirent ».

Non, tout noble sentiment n'était pas éteint dans le cœur d'une nation dont un des fils savait atteindre à de telles hauteurs, et la Renaissance, quoi qu'on ait pu dire, n'avait pas glacé toute inspiration généreuse.



Médaille de Vittoria Colonna.
Par un anonyme.



Étude pour l'Assomption de la Vierge, par le Titien. (Musée du Louvre.)



Modèles de broderie du XVIe siècle.
(La « vera Perfettione del Disegno ». Venise 1591.)

CHAPITRE III

LES MŒURS ET L'ART. — LA MORALE ET LA VIRTUOSITÉ.

Le sentiment national ou le sentiment religieux, les vertus publiques ou les croyances, ont pour pendant la culture même de la nation italienne, j'entends la vie de famille, les relations de société, les conventions de toute sorte, aussi nombreuses alors que de nos jours (et ce n'est pas peu dire), en un mot les mœurs, souvent plus puissantes que les institutions ou les dogmes.

Le tableau qui s'offre à nous de prime abord n'est pas des plus brillants. Parmi les familles souveraines, à peine une qui ne se déchire pas de ses propres mains. Ce ne sont qu'intrigues ou conspirations des parents les uns contre les autres, tragédies domestiques : le cardinal Farnèse trompant son grand-père, le pape Paul III, au profit de Charles-Quint et provoquant chez le vieillard l'accès de colère qui causa sa mort; Niccolò Orsini faisant jeter dans les fers son propre père; Marc-Ant. Colonna, le héros de Lépante, dénonçant le sien au roi d'Espagne et à l'Inquisition! Que d'attentats dans la seule maison de Médicis : ce pseudo-bouffon de Lorenzino feignant la folie, comme le premier Brutus, pour préparer plus commodément l'assassinat de son cousin

Alexandre; Pierre de Médicis (1554-1604), tuant sa femme Éléonore de Tolède; Garcia, tuant son frère le cardinal Jean (1562), et Cosme Ier, tuant, affirme-t-on, son fils Garcia!

Certes, si nous nous reportons au moyen âge, nous trouvons plus d'un exemple de trahisons ou de tragédies de cette nature. L'empereur Frédéric II — pour ne citer que lui — n'avait-il pas eu à combattre la révolte de son fils Henri et son beau-père Jean de Brienne? Mais le moyen âge avait pour excuse la rudesse des mœurs. Au XVIe siècle au contraire, l'excès de la férocité ne tranche que davantage sur l'excès du raffinement, sur cette politesse exquise, ce parfum de souveraine distinction.

Tout en mettant hors de cause la Renaissance, tout en la déchargeant de n'importe quelle responsabilité dans la corruption publique, il faut reconnaître qu'elle a été impuissante à modérer les passions individuelles.

Vis-à-vis des crimes commis par tant d'autres familles, par les Farnèse à Parme, par les Accolti à Ancône, par les Baglione, race maudite, à Pérouse, par les Caraffa, neveux du pape Paul IV, à Rome, par Napoléon Orsini, le fameux abbé de Farfa et le non moins fameux chef de brigands, dans les environs de la Ville éternelle, on chercherait également en vain quelque explication plausible dans le mouvement général des idées ou des mœurs. Ce sont des manifestations isolées, auxquelles la férocité native et aussi la folie ont eu la part principale.

Parmi les nombreux agents qui interviennent dans cette éclipse du sens moral, essayons de démêler les principaux, en nous gardant bien de confondre les causes avec les effets. Les révolutions politiques d'une part, l'invasion étrangère de l'autre, et les corollaires qui en étaient inséparables, le manque de stabilité et de sécurité, le contact avec les Espagnols, tels furent à coup sûr les germes de démoralisation les plus pernicieux. Cette agitation et cette incertitude incessantes ne pouvaient que surexciter les instincts de préservation individuelle. Sur un navire qui sombre, au milieu de l'affolement général, chacun songe d'abord à soi. Le relâchement du sentiment religieux est également pour quelque chose dans cette perversion de tous les principes de justice et de fraternité. Mais n'a-t-on pas exagéré son rôle? Ne voyons-nous pas des spadassins tels que Cellini animés des sentiments de la dévotion la plus profonde? Il faut, si je ne m'abuse, creuser davantage et descendre aux sources mêmes : nous aurons à enregistrer d'abord les progrès du bien-être, que l'oppression étrangère fut longtemps impuissante à restreindre; puis, à sa suite, les conséquences qui découlent de la facilité de l'existence : le sentiment de l'indépendance personnelle, le culte des jouissances de toutes sortes, l'oubli ou le dédain des solidarités nationales ou sociales, en un mot l'individualisme avec ses manifestations les plus fâcheuses. Il serait facile de montrer par mille exemples que partout la richesse engendre d'innombrables vices, l'égoïsme, l'épicurisme et la frivolité.

Qui ne s'aperçoit que le développement des facultés créatrices et le raffinement du goût sont en raison même de la surexcitation de toutes les passions? Ce n'est point dans une société bourgeoise que naissent les fleurs les plus rares de l'esprit. Il faut, pour enflammer l'imagination de l'artiste, autre chose que le spectacle de vertus domestiques et d'existences placides. Mais la réciproque est-elle vraie, et peut-on affirmer qu'un milieu agité engendre fatalement des œuvres supérieures, vivantes, inspirées? Nous pouvons sans hésiter répondre par la négative. Trop souvent tant de luttes et de souffrances n'aboutissent à aucune production intellectuelle de quelque portée. Aussi la postérité, dont l'intérêt ou le plaisir est uniquement à considérer ici, ne peut-elle que se féliciter de ces rencontres fécondes auxquelles elle doit quelques-unes de ses plus hautes jouissances[1].



Le pape Paul III entre ses petits-fils, Aless. et Ott. Farnèse, par le Titien. (Musée de Naples.)

La fréquentation des artistes, la condescendance pour leurs caprices, le spectacle de l'impunité dont ils jouissaient, même pour des crimes de droit commun, ne pouvaient que contribuer à affaiblir les vertus bourgeoises[2]. Et de même que petits et grands se courbent devant l'artiste supérieur, de même chacun tremble devant l'écrivain à la mode. Mais ce n'est plus l'admiration qui est en jeu ici, c'est tout ensemble la gloriole et la crainte du ridicule.

Les triomphes de l'Arétin nous apprennent quelle était dès lors la puissance

1. Si l'on a pu dire, avec un semblant de raison (M. Mallarmé, apud Nordau, *Dégénérescence*, t. I, p. 184), que le monde est fait pour aboutir à un beau livre, il faut aussi reconnaître que ce livre ne saurait être beau qu'autant qu'il s'appuie sur un fonds d'aspirations généreuses, qu'autant qu'il reflète l'état d'âme d'une société véritablement digne de sympathie.

2. L'opinion qui tend à prévaloir, c'est qu'il y a une morale spéciale pour les hommes de talent; les lois faites pour le commun des mortels ne leur sont pas applicables. Ils se donnent eux-mêmes pour des êtres à part, pour quelque chose de plus que des hommes. Cellini ne déclare-t-il pas que, de ses pareils, c'est à peine si l'on en voit un dans l'univers entier : « delli

de la presse : baisé au front par le pape dans une « interview » fameuse, adulé par les potentats de l'Europe entière, et jusque par Henri VIII d'Angleterre, ce maître chanteur prélève, tant d'années durant, le plus fructueux tribut sur tous ceux qui comptent avec l'opinion publique[1].

Prise dans son ensemble, la société italienne avait été jusqu'alors une société essentiellement bourgeoise. La noblesse ne levait que de loin en loin la tête : à Naples, à Rome, à Milan, ou dans les villes de montagnes; mais là même elle n'avait pas le monopole du métier des armes. Partout ailleurs elle était confondue dans la masse de la population, alors toutefois qu'elle n'était pas exclue des charges publiques ou même proscrite. Tout cela changea comme par un coup de théâtre. Désormais chacun voulut jouer au grand seigneur[2], faire figure, exceller dans le maniement des armes, se signaler comme un sportsman accompli, un tireur de première force : les savants, Cardan en tête, n'eurent rien à envier à cet égard aux artistes. Aussi, à côté de spadassins avérés, tels que l'orfèvre Firenzuola, Benvenuto Cellini et Leone Leoni, rencontrons-nous une longue série de faux monnayeurs — Vincenzo Bianchini, Giacomo Balduccio, l'orfèvre Tobia da Camerino, peut-être aussi Leone Leoni[3] — ou de malfaiteurs vulgaires : le graveur Antonio de Trente, qui vola au Parmesan ses planches gravées et ses dessins; le peintre

pari mio ne andava forse un per mondo ». Le public partage cette manière de voir. Paul III affirme publiquement que les hommes uniques dans leur profession, tels que Cellini, ne doivent pas être soumis aux lois : « non hanno da esser obbligati alle leggi ». L'Arétin proclame, lui aussi, au sujet de Leone Leoni, ce principe que le pardon doit être accordé à ceux dont le mérite surpasse le crime, et qu'il suffit dans ce cas de les punir par des admonestations : « il perdono de andare innanzi, quando la virtù dell' accusato è maggiore del vizio; e basta punirlo con le ammonizioni ». (*Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. I, p. 541.) Dans la biographie du Pontormo, Vasari proclame de son côté l'absolue indépendance de l'artiste. « Celui-ci, déclare-t-il, est libre de travailler pour qui lui plaît et quand bon lui semble; s'il fait du tort à quelqu'un, ce n'est qu'à lui-même. » Il recommande en outre la vie solitaire comme favorable à l'étude. « Lors même, ajoute-t-il, qu'il en serait autrement, on ne doit pas blâmer celui qui, sans offenser Dieu ni le prochain, vit à sa guise et de la façon qui convient à son caractère. »

1. Il s'en défendait avec autant d'esprit que d'audace : « Quand les satrapes m'attaquent le plus en m'adressant le reproche que parfois j'élève les princes jusqu'au ciel et que d'autres fois je les précipite dans l'abîme; quand ils m'accusent alors de juger comme un sot, eux qui du juge n'ont que la loquacité, répondez-leur que moi, Pierre l'Arétin, quand je les blâme, je leur montre ce qu'ils sont, et que quand je les loue, je leur enseigne ce qu'ils devraient être. (Voy. Plon, *Leone Leoni*, p. 22.)

2. Le recueil de Vasari abonde en anecdotes édifiantes. Ici c'est l'architecte Ant. da San Gallo, qui souffre de s'entendre tutoyer en public par son cousin Aristotele. Là c'est le sculpteur Alfonso Lombardi, qui, fort beau et d'apparence juvénile, porte au cou, aux bras et sur ses vêtements des ornements d'or et d'autres « frascherie », qui le font ressembler à un courtisan dissolu et frivole plutôt qu'à un artiste avide de gloire.

3. Molinier, *Venise*. — Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 25. — *Archivio storico dell'Arte*, t. I, p. 23. — Disons, à la décharge des artistes italiens, que leurs confrères du Nord fixés en Italie n'avaient rien à leur envier : ils étaient plus belliqueux encore si possible, pour ne point parler d'une infinité d'autres péchés véniels, parmi lesquels l'ivrognerie était le moindre. Voy. les publications de Bertolotti : *Artisti francesi a Roma*, — *Artisti belgi ed olandesi a Roma*.

Girolamo Magagni, qui se rendit coupable d'un délit analogue envers son maître le Sodoma; le sculpteur siennois Bartolommeo Gallo, qui tua un de ses confrères[1], et tant d'autres. Non moins longue est la liste de ceux qui, pour s'enrichir plus vite, recoururent à l'alchimie, à la nécromancie, à la magie, et autres sciences occultes. Il suffit de rappeler les noms de Zoroastre, l'élève de Léonard de Vinci, de Silvio Cosini, de B. Cellini et de Rustici, qui entreprirent tous deux des expériences sur la congélation du mercure.

Un enseignement se dégage de ce spectacle : c'est qu'il n'est pas bon qu'une nation entière s'occupe exclusivement des choses de l'esprit. Elle y risque de se détacher des occupations plus terre à terre, des efforts plus humbles, qui sont la loi de l'humanité, de ces tâches sans l'accomplissement desquelles toute société devient artificielle, et par conséquent malsaine. Dans cette pénétration réciproque ou dans ce jeu de bascule des instincts et des obligations, il faut, pour obtenir une équation vivante et féconde, un rapport si juste et si délicat, que le moindre changement de poids ou de mesure suffit pour faire dévier des générations entières. C'est à quelque disproportion de cette nature que la Renaissance a dû de devenir à la fois si voluptueuse et si cruelle; plus vicieuse, sinon aussi frivole que le XVIIIe siècle.

C'est au même courant, à ce courant aristocratique (l'aristocratie du talent aussi bien que celle de la fortune), qu'il convient de rapporter un sentiment qui acquit vers ce moment une grande intensité et fit d'innombrables victimes : je veux parler du point d'honneur. La violence des passions avait de tout temps caractérisé les Italiens, et la multiplicité des crimes commis dans une explosion de colère ne distingue en aucune façon la Renaissance du moyen âge[2]. Ce qui est nouveau, ce sont les progrès de la susceptibilité et l'exagération de l'amour-propre. Aux vertus publiques ou privées, à ces vertus que recommande la morale et que réclame impérieusement l'organisation sociale, à l'équité, à la charité, se substitua un sentiment assurément des plus nobles, mais que toutes sortes de préjugés firent rapidement dévier, l'honneur, « le cruel honneur, qui, d'après la définition de Stendhal, remplace la vertu des républiques, et n'est qu'un vil mélange de vanité et de courage[3] ». Nul doute que le contact avec nos compatriotes d'une part, les Espagnols de l'autre, n'ait réveillé sur ce point et surexcité l'amour-propre italien. La

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 337. Un autre artiste siennois, Giacomo Pacchiarotti, prit part à toutes les rixes qui signalèrent cette époque agitée; à chaque instant il était condamné à la prison ou à l'exil.

2. Dans la maison des Médicis, la plupart des assassinats qui signalèrent le règne de Cosme Ier furent dus à des explosions de colère (voy. ci-dessus, p. 53-54). C'est ainsi que Cosme poignarda de sa main son camérier Almeni; un fils de Cosme, François, expédia de même, « proprio pugno », dans l'autre monde une magicienne juive, tandis que le gendre de Cosme, le duc de Bracciano, étrangla sa femme Isabelle.

3. *Histoire de la peinture en Italie*, nouv. édit., p. 16.

notion de l'honneur, telle que la concevait le xvie siècle, diffère essentiellement de l'esprit chevaleresque propre au moyen âge. Elle se rapportait, d'après Sismondi, aux préjugés suivants : délicatesse exagérée sur la réputation des femmes et sur la valeur des hommes, religion de la vengeance[1]. On croyait reconnaître, ajoute Sismondi, une grande âme à la constance des ressentiments, et à l'art avec lequel elle gardait sa rancune, la laissant éclater tout à coup, afin de causer une douleur plus amère à l'offenseur.

On a appelé la vengeance « un composé d'une idée de justice et d'un commencement de colère[2] ». Dans ce siècle, où les juges étaient si lents ou si partiaux[3], chacun cherchait à se faire justice soi-même. Benvenuto Cellini, en sacrifiant ses adversaires à ses haines et à ses rancunes, ne manquait pas de proclamer avec emphase que « la puissance de Dieu ne laisse aucun homme impuni, quel que soit son rang, s'il fait du tort aux innocents[4] ».

Plus odieux encore que les assassinats de Cellini, qui du moins attaquait en face, étaient les crimes préparés patiemment, à tête reposée, en quelque sorte avec amour : l'emploi de poisons, de sicaires[5]; les Umiliats attentant à la vie de saint Charles Borromée, qui venait de faire supprimer leur congrégation, ou encore ce Muzio Colonna achetant pour 600 ducats, de celui qui l'avait pris, son ennemi Amico d'Ascoli, afin de le tuer de sang-froid[6].

J'ouvre ici une parenthèse pour demander si l'on a eu raison d'incriminer la Renaissance dans ce déchaînement de la plus détestable passion. Est-il rien qui sente moins l'éducation, c'est-à-dire l'humanisme? Ce qui achève de prouver que la Renaissance est absolument étrangère à cette dépravation de la notion du droit qui s'appelle l'esprit de vengeance, c'est que, de nos jours encore, c'est dans les parties qui ont le moins subi l'influence classique, je veux parler de la Romagne et de la Corse, que la « vendetta » sévit avec le plus d'intensité.

Non moins que par leur violence, les Italiens se faisaient craindre en tous lieux par leur perfidie, leur duplicité, leurs intrigues. C'était la conséquence fatale, d'une part, de leur décadence politique (voy. p. 10), de l'autre du sentiment de plus en plus prononcé de la valeur personnelle et de l'individualisme. Tout caractère bien trempé, tout esprit subtil s'efforça d'imposer sa volonté aux natures moins bien douées; celles-ci, à leur tour, se dédommageaient par l'envie et la calomnie.

Particulièrement odieuse était la médisance qui régnait dans les milieux

1. *Histoire des Républiques italiennes*, t. XVI, p. 446 et suiv.

2. *Ibid.*, t. XVI, p. 454.

3. Sur l'éclipse de l'idée du droit, voir les judicieuses observations d'Edgar Quinet : *Révolutions d'Italie* (p. 250-252).

4. Édition Tassi, t. II, p. 311.

5. En 1556, une loi fut promulguée à Florence contre les sicaires ou « bravi ».

6. Sismondi, t. XVI, p. 62.

florentins : elle se rattachait intimement au développement des facultés critiques. Le sculpteur Baccio Bandinelli conquit en cet art la plus déplorable célébrité. Ses confrères et compatriotes, Salviati, Solosmeo, Battista del Tasso, Jacone, ne valaient guère mieux. Michel-Ange lui-même ne savait pas retenir un bon ou plutôt un méchant mot; ses impertinences firent fortune.

Mais les artistes florentins ne se contentaient pas d'abuser de la causticité et du dénigrement : leur malignité se traduisait en manœuvres de toutes sortes. Tantôt c'étaient les preuves si manifestes de mauvaise volonté prodiguées par Andrea del Sarto à son élève Pontormo; tantôt la coalition formée par les peintres florentins pour empêcher Vasari, à la veille de l'entrée de Charles-Quint, de trouver ne fût-ce qu'un seul auxiliaire pour achever les travaux qui lui avaient été confiés en vue de cette solennité. Les artistes fixés à Bologne n'avaient rien à envier sous ce rapport à leurs confrères florentins : Bart. da Bagnacavallo, Amico Aspertini, Gir. da Codignola, Inn. d'Imola se jalousaient et se haïssaient mortellement.

Nous avons fait la part de la dépravation et de la criminalité. En statisticiens impartiaux, opposons maintenant à tant de manifestations de la vanité, de la cupidité, de l'esprit de vengeance, de la dissolution sous toutes ses formes, le spectacle d'existences calmes, honnêtes, désintéressées, dignes d'être recommandées comme modèles. Le monde artiste, malgré ses tendances fâcheuses, encouragées par l'engouement public, nous offre à profusion les exemples que nous cherchons.

A Florence même, quoique ce milieu fût tout particulièrement corrompu, les natures véritablement sympathiques formaient pour le moins une imposante minorité : le sculpteur Rustici, aussi sage que bon, le peintre Pontormo, aussi modeste et désintéressé que fantasque, Vasari, la bienveillance personnifiée, ont droit à toute notre estime, de même que l'architecte Battista da San Gallo, qui légua toute sa fortune à une confrérie de Rome, à charge de faire imprimer un Vitruve qu'il avait enrichi de notes. Arrêtons-nous un instant devant cet original de Pontormo : sa vie abonde en traits touchants autant que bizarres : invité par Cosme de Médicis à fixer la rémunération qui lui revenait pour un de ses ouvrages, il réclama juste la somme qui lui était nécessaire pour dégager son manteau, et le duc eut toutes les peines du monde à lui faire accepter une pension. Sa table et ses vêtements étaient d'une simplicité excessive; il vivait seul et préparait lui-même ses aliments; on ne pouvait pénétrer dans sa chambre que par un escalier qu'il tirait à lui une fois entré. Dans ses dernières années seulement, il accepta les soins d'un élève, auquel il prodigua en échange tous ses secrets.

Et si nous nous attachons au plus glorieux des artistes florentins, que de hautes vertus ne trouvons-nous pas chez Michel-Ange : le désintéressement, le sentiment de la dignité, le culte de la justice, le patriotisme! Sans son

pessimisme et sa causticité, cet Alceste du XVIe siècle eût été un caractère accompli.

Plus encore que chez les artistes de l'Italie centrale, les exemples de vertu ou de noblesse abondent chez ceux du nord. Quelle belle et grave figure que celle de l'architecte véronais Michele San Micheli : libéral et obligeant outre mesure, laissant ses amis aussi maîtres de sa fortune qu'il l'était lui-même! Vasari cite un trait qui prouve son extrême délicatesse. Lorsqu'il prit congé de lui à Venise, Michele lui dit : « Je veux que vous sachiez, messire Giorgio, que dans ma jeunesse j'eus une liaison, à Monte-Fiascone, avec la femme d'un marbrier. Cette pauvre femme est restée veuve avec une fille en âge d'être mariée, dont elle prétend que je suis le père; je n'en crois rien; cependant portez-lui ces cinquante écus d'or et donnez-les-lui de ma part pour l'amour de Dieu, afin qu'elle établisse convenablement sa fille. » Vasari s'acquitta consciencieusement de la commission, et, bien que la bonne femme lui confessât librement que sa fille ne devait point le jour à Michele, il lui remit les cinquante écus. Ajoutons que plus d'une fois la république de Venise voulut augmenter le traitement de San Micheli, mais il refusa toujours, en conjurant le Sénat de reporter ses bienfaits sur ses neveux.

Un autre artiste véronais, le graveur en pierres fines Matteo del Nassaro, fit preuve de non moins de désintéressement. Ayant reçu d'un baron des offres mesquines pour un camée que celui-ci lui avait commandé, il le pria d'accepter ce joyau en don. Le baron refusa et renouvela ses propositions dérisoires : alors l'artiste, hors de lui, saisit un marteau et brisa le camée.

Particulièrement digne et sereine était l'existence que menaient les artistes vénitiens : c'étaient des « galantuomini » dans toute la force du terme. Assurément, en certaines compétitions, ils faisaient preuve d'une extrême vivacité (rivalité entre Giorgione et le Titien, pendant qu'ils travaillaient aux fresques du Fondaco dei Tedeschi; entre le Titien et Jean Bellin, au sujet d'une des charges du même Fondaco; entre le Titien et Pordenone, en 1527, etc.[1]) : mais jamais ils ne s'abaissèrent aux procédés déloyaux des Florentins.

Dans la vie privée, même élévation de sentiments : les biographies de trois grands peintres, le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret, abondent en traits faits pour leur concilier toute notre estime.

Pénétrons dans la maison où le Titien s'installa en 1531, la « Ca Grande », à Biri Grande, paroisse de San Casciano. C'était une construction relativement modeste, dont le rez-de-chaussée était loué à divers locataires (probablement des commerçants); le peintre occupait le premier étage, composé d'un grand atelier auquel on accédait, à travers un jardin, par un escalier extérieur, puis un second étage[2]. Comparée aux palais que se construisaient

1. Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata*, p. 206-207.
2. Lafenestre, *le Titien*, p. 146.

à Rome Bramante, Raphaël et Antonio da San Gallo, à Mantoue, Jules Romain, à Milan, Leone Leoni, cette installation n'avait rien de somptueux. Le Titien, d'ailleurs, tenait peu à l'ostentation; il aimait à vivre largement, mais sans chercher à éblouir.

Paul Véronèse n'affectait pas moins de simplicité. Il se contentait de déployer le luxe dans ses compositions, dédaignant personnellement tout faste et presque tout confort : sobre et économe, il ne songeait qu'à laisser à ses enfants une grande fortune, sans chercher à en jouir par lui-même. Mais cet amour de l'argent était exempt de toute âpreté : il le montra en mainte occasion. Après l'incendie de 1577, le Sénat ayant distribué la décoration des nouveaux locaux entre les principaux peintres de Venise, parmi lesquels Véronèse, celui-ci s'abstint, bien différent en cela de ses confrères, d'aller faire sa cour à ses commettants. L'un d'eux, le sénateur Contarino, l'ayant rencontré, le lui reprocha vivement : Véronèse lui répondit qu'il considérait comme un grand bonheur de servir son gouvernement toutes les fois qu'il en recevait l'invitation, mais qu'il n'avait pas pour habitude de rechercher de nouvelles commandes, étant suffisamment pourvu de travaux. Néanmoins, pour plaire à Contarino, il se présenta le lendemain devant le Sénat, qui le chargea de peindre dans la grande salle l'ovale au-dessus du tribunal et deux des parois[1].

Chez le Tintoret, enfin, nous trouvons, à côté de l'artiste supérieur, un caractère vif, vibrant, fougueux, un homme né pour la lutte, chez qui l'esprit et le tempérament, l'ambition et la dignité formaient une équation parfaite. Un trait entre cent : Pierre l'Arétin, le maître chanteur par excellence, qui entendait régenter et rançonner tous les artistes de son temps, petits et grands, reçut du Tintoret un avertissement dont il se souvint longtemps. Le Tintoret, qui se savait attaqué par lui, l'ayant un jour rencontré dans la rue, le pria de l'accompagner dans son atelier, afin de faire son portrait; aussitôt l'Arétin de le suivre tout joyeux. A peine entrés, l'artiste tire de dessous son vêtement un pistolet et ajuste le visiteur. « Que faites-vous, devenez-vous fou? » s'écrie l'Arétin. Et le Tintoret de lui répondre : « Tranquillisez-vous! je vais vous prendre mesure. » Et il se servit du pistolet pour le mesurer de la tête aux pieds. On ajoute qu'à partir de ce jour l'Arétin cessa de l'attaquer et devint son ami[2]. Si deux ou trois artistes vénitiens avaient suivi l'exemple du Tintoret, ce joug odieux n'aurait pas pesé si longtemps sur leur patrie.

Un Florentin naturalisé Vénitien, le grand architecte et sculpteur Jac. Sansovino, formait le digne pendant des coryphées de la peinture vénitienne. C'était à la fois le tempérament le plus heureux et un esprit privilégié, un travailleur infatigable et un homme de plaisir. Placé par une constitution extraordinaire au-dessus des besoins de la nature, à tel point qu'en été il ne

1. Ridolfi, *le Maraviglie dell' Arte*, t. I, p. 312.
2. *Ibid.*, t. II, p. 58.

vivait guère que de fruits, il aimait, d'autre part, le commerce des femmes de la même passion que l'architecture et la sculpture. Tout ensemble prudent et loyal, il préférait la société des grands à celle des petits, parce qu'avec les premiers on grandit, disait-il, et avec les autres on se rapetisse; il s'emportait facilement, mais fondait en larmes à la première tentative faite pour le fléchir.

Ces belles et nobles figures de patriciens ou d'artistes vénitiens sont faites pour nous réconcilier avec l'Italie du XVIe siècle. Mais même chez les artistes réputés comme personnifiant les plus fâcheux instincts, on trouve, abstraction faite de Baccio Bandinelli et de quelques autres natures véritablement malfaisantes, des éclairs d'émotion, de générosité ou de grandeur. Prenons Cellini : il aime sincèrement ses amis; il se pique de loyauté non moins que d'honneur. Et quelle sérénité pendant les intervalles de ses colères : « Je crois jouir — déclare-t-il quelque part — d'un plus grand contentement d'esprit et d'une meilleure santé que jamais. Le souvenir de quelques instants heureux et de plusieurs maux inimaginables me remplit d'admiration, quand, me reportant en arrière, je pense que j'ai pu parvenir à cet âge de cinquante-huit ans, avec lequel, grâce à Dieu, je m'avance si heureusement dans la vie. » Sa franchise n'est pas moindre : il avoue « qu'il est, de sa nature, un peu irascible ». « Un peu » est joli comme euphémisme.

La conclusion à tirer des exemples et de cet essai de statistique, c'est qu'ici, comme en toute chose, il faut savoir faire la part de l'exception et la part de la règle. Or, à mon avis, les historiens mes prédécesseurs ont constamment interverti les rôles, parce que l'exception (dans l'espèce, la corruption) frappe plus que la règle, c'est-à-dire la vertu. En se fondant principalement sur des recueils de nouvelles pour juger de l'état des mœurs au XVIe siècle, ils ont à tout instant fait fausse route. On ne met en nouvelles — j'allais dire en musique — que les événements qui tranchent, soit en bien, soit en mal — et ce sont ces derniers qui séduisent communément les nouvellistes, — sur le fond terne et monotone de l'existence journalière. Les hommes vertueux sont comme les nations heureuses : ils n'ont pas d'histoire. Supposez que l'on juge notre société sur les faits divers, les chroniques des tribunaux : on n'y verrait qu'escroqueries, vols, adultères, assassinats. Nous valons mieux que cela, heureusement, et le XVIe siècle aussi. Tout, en pareille matière, se réduit à une question de proportion et de mesure. Prend-on pour moyenne la moralité des grands centres, on n'y trouve assurément que trop de scandales ou de crimes, quoique ceux-ci ne forment qu'une infime minorité; s'attache-t-on aux villes de moindre importance, aux bourgs, aux campagnes, on y voit régner des mœurs véritablement patriarcales.

On peut dire de l'Italie du XVIe siècle ce que l'on a dit de la Rome

impériale : à savoir que l'une et l'autre ressemblent « à toutes les sociétés qui atteignent à un haut degré de culture d'esprit et de richesse, qu'elles avaient des vices honteux et de grandes vertus; des hommes de débauche et des hommes de continence; des Messalines et des femmes unies pour la vie et la mort à leurs époux; des bourreaux d'argent et des familles rangées qui administraient sagement leur fortune; des maîtres débonnaires et d'autres qui, sans les lois nouvelles, auraient volontiers traité leurs esclaves à la mode ancienne[1] ».

Un coup d'œil jeté sur les mœurs domestiques achèvera de faire la lumière sur ce point. Le lecteur excusera cette profusion d'arguments; je ne saurais trop les multiplier, car ma tâche est difficile : j'ai le devoir de réagir contre tant d'erreurs accréditées par des historiens plus soucieux de belles tirades que de jugements impartiaux.

La famille avait été scientifiquement réorganisée par la Renaissance, au point de vue de l'éducation des enfants et des rapports entre les époux non moins qu'au point de vue des rapports des maîtres avec les domestiques et de l'ordonnance de la maison[2]. Elle était constituée aussi fortement que possible; je dirai même que cette forme de syndicat, si respectable, fondée sur les liens du sang, menaçait parfois trop ouvertement le reste de la société. Abstraction faite des préoccupations dynastiques, si ardentes chez les Médicis, les Farnèse, les Gonzague, les Este, nous trouvons jusque dans la bourgeoisie des précautions infinies pour empêcher les fortunes de tomber entre des mains étrangères : ce n'étaient que substitutions et fidéicommis sans fin. Le sentiment de solidarité de l'honneur entre proches parents n'était pas moins développé. Que de fois des frères n'intervinrent-ils pas pour punir une sœur coupable d'adultère!

D'autre part, l'autorité paternelle était illimitée, ou peut s'en faut; elle conférait aux parents des droits qui nous paraîtraient aujourd'hui draconiens : c'est ainsi que Cardan, le célèbre médecin, savant et philosophe, put faire couper une oreille à un de ses fils pour le corriger[3]. A Florence, Cosme de Médicis, qui affichait le puritanisme républicain, gouvernait ses enfants avec une rigueur toute militaire. A Venise, les pères disposaient de la main de leurs filles sans les consulter; de même qu'en Orient, le fiancé, au moment de se marier, ne connaissait même pas de vue celle à qui il allait unir son existence[4].

Malgré cette soumission forcée aux volontés de leurs parents, les enfants

1. Duruy, *Histoire des Romains*, t. V, p. 680-681. Cf. p. 652-655. Voir aussi Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, t. II, p. 333.

2. Voir le *Trattato del governo della Famiglia* de L.-B. Alberti et la *Cultur* de Burckhardt, livre V, chap. VII.

3. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 348.

4. Sansovino, *Venetia*, édit. de 1604, fol. 269-270.

professaient pour eux autant de tendresse que de vénération : les seuls héritiers de quelques familles aristocratiques s'en dispensaient (voy. p. 53). Avec quelle émotion Cardan, si dur pour son fils, ne parle-t-il pas de son père! « Les larmes me viennent aux yeux quand je me rappelle sa bonté. Mais autant que je pourrai, mon père, je rendrai hommage à tes mérites et ne faillirai pas à la piété que je te dois. Aussi longtemps que ces pages seront lues, ton nom et ta vertu seront célébrés. Tu t'es en effet montré sans défaillance dans l'accomplissement de tous tes devoirs, et comme un véritable saint. »

Chez les artistes, le sentiment filial n'était pas moins développé : qu'on se rappelle l'affection de Cellini pour son père, le vieux musicien, celle de Michel-Ange pour le sien, qui ne cessa de l'exploiter jusqu'à son dernier jour!

Dans cette société d'épicuriens, le lien matrimonial ne pouvait manquer de se relâcher. Néanmoins, même en prenant pour source d'informations les nouvellistes, plus portés à célébrer le vice qu'à prôner la vertu, la balance penche du côté de cette dernière. Que d'unions modèles, que d'exemples de constance ou de fidélité au souvenir d'un défunt! Vittoria Colonna et Veronica Gambara portant toute leur vie le deuil de leur époux, de simples paysannes inventant les artifices les plus plaisants ou endurant toutes sortes de tourments pour ne pas manquer à la foi jurée!

Sous quelles couleurs n'a-t-on pas dépeint la corruption des Italiens dans les choses qui relèvent de l'amour! Je suis frappé, au contraire, de l'empire que le spiritualisme exerce sur eux[1] : ils sacrifient tantôt à la galanterie, tantôt aux sentiments les plus quintessenciés. Nous avons à compter ici avec les enseignements des néoplatoniciens : leur influence n'éclate pas seulement dans tant d'exemples d'amour platonique (le culte aussi passionné que respectueux dont une Vittoria Colonna était l'objet), mais encore dans les relations avec les vertus les moins farouches. Notre Montaigne nous a révélé à ce sujet un trait de mœurs des plus curieux : « Ils font les poursuyvants en Italie et les transis de celles mêmes qui sont à vendre; et se déffendent ainsi : qu'il y a des degrez en la jouissance, et que par services ils veulent obtenir pour eulx celle qui est la plus entière; elles ne vendent que le corps : la volonté ne peult estre mise en vente, elle est trop libre et trop sienne. » (P. 135.)

Un instant, j'ai cru devoir également imputer au platonisme certains raffinements morbides, tels que le sigisbéisme. Mais le doute n'est pas pos-

1. Les poésies de Michel-Ange forment la dernière incarnation de ce courant de haut spiritualisme qui s'était affirmé avec tant d'éclat chez Dante et qui trouva, au XIV[e] et au XV[e] siècle, des interprètes aussi éloquents que Pétrarque et Laurent de Médicis. Voy. à ce sujet l'ouvrage de M. Gabriel Thomas : *Michel-Ange poète. Étude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie italienne du moyen âge et de la Renaissance.* Paris-Nancy, 1892.



Un Mariage vénitien au XVIe siècle. Fac-similé de la gravure publiée par Goltzius en 1584 (en contre-partie).

sible : nous avons affaire à une des nombreuses et néfastes importations espagnoles[1].

On sera plus près de la vérité en attribuant aux enseignements des néoplatoniciens le culte que les cinquecentistes, à l'instar des Grecs, professaient pour la beauté : ils l'adoraient pour elle-même. Rien de plus instructif que les longs hommages rendus à Jeanne d'Aragon, la belle-sœur de Vittoria Colonna et l'original du portrait de Raphaël conservé au Louvre : lorsque Agostino Nifo publia en 1531 son *De Pulchro et Amore*, destiné avant tout à montrer que Jeanne était la plus belle des femmes, le cardinal Pompeo Colonna plaça en tête du volume une épître avec cette déclaration caractéristique : « De nos jours, la mère Nature, créatrice généreuse, voulant montrer au monde quelque chose de merveilleux, de parfait, de divin, a créé Jeanne d'Aragon Colonna, et, depuis le berceau jusqu'à ce jour, où elle est en plein épanouissement, l'a comblée, de degré en degré, de toutes les perfections. Elle l'a douée de vertus extraordinaires, elle a paré de la plus chaste dignité un corps de formes divines, de telle sorte qu'on ne saurait lui trouver un défaut, si ce n'est sa nature mortelle. Son front et sa bouche ont une telle sérénité, ses yeux lancent des rayons si éblouissants, tout son corps a une telle perfection, que les plus insensibles sont contraints à l'aimer, et restent attachés devant elle à la contemplation de l'absolue beauté. Pieuse d'esprit, d'une éloquence au-dessus de son sexe, elle est un modèle de toutes les vertus. On dirait un astre descendu du firmament pour jeter la lumière parmi nous![2] »

En 1551 une sorte de concile d'esthéticiens, réuni à Venise, décida qu'un temple serait élevé à la divine Jeanne d'Aragon. Faute d'un monument en marbre, la gloire de la nouvelle divinité fut du moins consacrée par le volume de Gir. Rucelli : *Tempio alla divina signora dona Giovana d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili Spiriti, e in tutte le Lingue principali del mundo*, qui parut à Venise en 1555[3].

1. Vers 1540, en Espagne, toute femme riche devait avoir, d'après Stendhal, un « bracciere » pour lui donner le bras en public quand son mari était occupé de ses fonctions civiles ou militaires. Plus ce « bracciere » était de famille noble et distinguée, et plus la dame et le mari étaient honorés. Il arrivait ainsi souvent que deux maris en se mariant convenaient d'être réciproquement les « braccieri » de leurs femmes. — En Italie, les sigisbées font leur apparition vers le milieu du XVIe siècle : Paul Jove († 1552) raconte qu'à Gênes les jeunes femmes, à peine mariées, voulaient avoir un Adonis, qui leur parlerait à l'oreille pendant les veillées, les courtiserait à l'église, les amuserait dans les villas. On en voyait qui, non contentes des hommages d'un seul de ces courtisans plus ou moins platoniques, s'efforçaient d'en grouper un essaim autour d'elles. (Belgrano, *Della Vita privata dei Genovesi*, 2e édit., p. 459.)

2. Voy. l'ouvrage de M. Anatole Gruyer : *Raphaël peintre de portraits*, t. II, p. 172-179.

3. Comment concilier ce culte de la beauté avec la recherche de certaines difformités ou monstruosités? Les cours italiennes avaient depuis longtemps accordé une place d'honneur aux nains : au XVIe siècle, cet usage dégénéra en manie. Blaise de Vigenère raconte qu'en 1566, dans un banquet donné à Rome par le cardinal Vitelli, tous les convives furent servis par des nains, au nombre de trente-quatre, de fort petite stature, mais la plupart contrefaits

Quels que soient les défauts et les défaillances d'une époque, c'est plus encore d'après les mesures qu'elle prend pour former la jeunesse et pour préparer l'avenir que d'après ses actes mêmes qu'il faut juger de son idéal. La mission de la Renaissance et, on peut l'ajouter, la raison d'être de tout mouvement qui a son point de départ dans le respect de la tradition, avaient principalement consisté dans les perfectionnements apportés à l'éducation, qui n'est elle-même que la tradition communiquée par les parents aux enfants. Les humanistes — je n'ai cessé de le proclamer d'un bout à l'autre de ce travail — avaient été avant tout des éducateurs. Cette cause sacrée préoccupa, jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, les esprits les plus éminents. Le *Cortegiano* de Bal. Castiglione (1528), le *De Liberis recte instituendis* de Sadolet (1533), la *De Liberis pie christianeque educandis Epistola* de Curione (1542), les *Ricordi* de Sabba de Castiglione (1546), le *Galateo* de della Casa (1558)[1], le beau dialogue du Tasse, *le Père de Famille*[2], constituent, les uns des manuels de haute pédagogie, les autres des traités de morale pratique, ou encore — je parle des *Ricordi* — des recueils de préceptes dictés par la dévotion et par une sagesse quelque peu banale. La supériorité de l'Italie en cette matière était si palpable que, de toutes ses productions littéraires, ce furent ses traités pédagogiques qui conquirent le plus facilement le droit de cité dans les autres pays et s'y maintinrent le plus longtemps[3].

Passons rapidement en revue les principaux de ces manuels.

Le *Courtisan*, composé vers 1508, ne parut qu'en 1528, peu de temps avant la mort de Bal. Castiglione; ce ne fut donc qu'à partir de ce moment qu'il commença d'exercer son action. Castiglione est un penseur plus encore qu'un éducateur. Quoique nourri de la lecture des anciens — Xénophon, Plutarque et les autres — il évoque à tout instant les modernes, notamment Pétrarque et Boccace; et de même, son admiration pour la doctrine de Platon[4] ne l'empêche pas de croire en son siècle. Son idéal, c'est le courtisan,

et difformes. (*Les Images de Philostrate*, p. 483 b. Paris, 1578.) Une telle contradiction ne prouve-t-elle pas que la Renaissance, vivante et exubérante comme elle l'était, ignorait le pédantisme et ne craignait pas de mêler parfois une dissonance à tant d'harmonieux concerts? Il était réservé au XVIIe siècle de légiférer en matière de poésie comme en matière d'art, de ressusciter les règles d'Aristote et d'y ajouter, par la plume de Boileau, des restrictions nouvelles.

1. Sur le *Galateo* et les Livres de civilité du XVIe siècle, voy. l'érudit et spirituel article de M. Bonnaffé dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juin 1893 (p. 627-629).

2. Voy. l'analyse qu'en donne Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VII, p. 596-606.

3. Le *Courtisan* de Castiglione, outre les quarante-six éditions publiées en Italie pendant le cours du XVIe siècle, compta pendant la même période, en France, sept éditions, quatorze traductions; en Espagne, une douzaine de traductions; en Angleterre, une édition, deux traductions anglaises, trois traductions latines; en Allemagne, deux traductions allemandes, cinq traductions latines. (Narducci, *Castiglione (Baldassare)*. Extr. du *Buonarroti*. Rome, 1879, p. 5-13.) Une bonne édition classique du *Cortegiano* vient d'être donnée par M. Ciani, chez Sansoni, à Florence (1894).

4. Certaines parties du *Courtisan* sont à peu près littéralement traduites du *Banquet* : telle la fameuse tirade de Bembo sur la beauté divine, qui « jamais ne croît, ni diminue, toujours

en d'autres termes, l'homme parfait au triple point de vue de l'éducation, de l'instruction et du caractère.

Le *De Liberis recte instituendis* (terminé en 1530, mais publié en 1533 seulement) offre une base plus solide et plus rationnelle que le *Cortegiano*. Aux yeux de Sadolet, toute éducation digne de ce nom repose sur le sentiment du devoir. Il recommande de former l'âme et le caractère avant de s'attaquer à l'esprit. De même que Plutarque et avant Rousseau, il insiste pour que chaque mère allaite son enfant. Malgré la fervente piété de l'auteur, ce traité souleva plus d'une protestation, même chez ses amis. Reg. Pole et Fréd. Fregoso lui reprochèrent d'avoir fait la part trop belle au paganisme. Comment, s'écriait Pole, ce chrétien et ce prêtre s'arrête-t-il ainsi à mi-chemin ? N'avons-nous pas découvert de nouvelles terres, des ports autrefois ignorés, tandis que ceux qu'on visitait jadis n'existent plus? L'âme aussi a trouvé des contrées nouvelles et Dieu nous a ouvert un port que les anciens n'ont pas connu[1]. »

Ces réminiscences antiques, dont des contemporains trop ardents faisaient un crime à Sadolet, ne furent toutefois pas éliminées, même après que l'Église eut confisqué l'éducation (voy. p. 34) et donné à l'esprit italien l'empreinte qu'elle voulut : si, franchissant quelque soixante ou quatre-vingts ans, nous nous transportons au cœur du XVIIe siècle, nous les trouvons aussi vivaces qu'au XVe, mais pondérées, assagies et comme fondues dans la vie sociale. Aujourd'hui encore elles forment en Italie, plus qu'en tout autre pays, le fonds de l'éducation.

Le *Galateo*, publié d'abord en 1558 dans les *Rime e Prose* de G. della Casa, souvent réimprimé ou traduit au XVIe siècle, le céda à peine en popularité au *Cortegiano*. Le but des enseignements de della Casa est d' « apprendre à son élève à suivre la droite voie pour le plus grand salut de son âme, et pour la plus grande louange et le plus grand honneur de son honorable et noble famille ». Mais l'auteur ne tarde pas à perdre de vue l'enseignement de la morale pour faire un cours d'urbanité. C'est ainsi qu'après avoir qualifié les cérémonies, c'est-à-dire les formules de politesse, de mensonges, scélératesses et trahisons, il recommande, d'un bout à l'autre de son ouvrage, de se conformer rigoureusement à l'usage de chaque région ou de chaque ville. Il allie d'ailleurs des remarques piquantes à un grand fonds de sagesse et parfois à une véritable élévation de sentiments.

On peut dire d'une manière générale que les pédagogues italiens s'appliquaient à développer chez leurs élèves les qualités de l'esprit plutôt que celles du cœur, l'intelligence littéraire ou l'habitude du monde plutôt que le senti-

belle et simple d'elle-même, tant en une partie qu'en l'autre, semblable seulement à elle-même et ne participant d'aucune autre », etc. (Livre IV.)

1. Voy. l'analyse du Traité dans l'ouvrage de M. Joly : *Étude sur J. Sadolet*, p. 138-186, Caen, 1857.

ment du devoir. Le rôle de ce que Flaubert appelait l'*Éducation sentimentale* était certainement des plus bornés : l'élément romanesque, aussi bien que la sensiblerie à la Rousseau, jouissaient d'un égal discrédit.

Est-il nécessaire d'ajouter que, vis-à-vis de natures particulièrement ardentes ou vicieuses, tant de beaux préceptes demeurèrent souvent impuissants? Ils réussirent tout au plus à faire dissimuler certains instincts sous des dehors plus aimables, en d'autres termes, à substituer l'hypocrisie au cynisme.

Les traités que nous venons d'examiner s'adressaient avant tout aux classes supérieures. En quoi consistait l'éducation donnée aux enfants des classes ouvrières, nous l'apprenons par l'autobiographie du sculpteur Raffaele da Montelupo. Son oncle, qui avait été soldat et qui habitait Empoli, ayant pris le jeune Raphaël avec lui, le plaça dans une école tenue par un prêtre, et lui fit apprendre à lire « d'ogni sorta di lettere », à écrire en caractères de chancellerie, et à calculer. Le soir, l'écolier lisait à sa tante et à ses cousines, qui s'étaient prises de tendresse pour lui, des récits de batailles (« libri di battaglie »), etc.[1].

Si nous considérons, pour terminer ce paragraphe, l'éducation et l'instruction telles qu'elles étaient données dans les campagnes, nous arrivons à cette conviction que les populations rurales de l'Italie étaient infiniment plus instruites au XVIe siècle qu'au XVIIIe ou au XIXe. Montaigne raconte qu'il vit près d'Empoli des paysans qui s'escrimaient le luth à la main, et des pastourelles qui connaissaient l'Arioste (p. 471).

En résumé, l'impression qui se dégage des faits aussi bien que des appréciations des voyageurs étrangers, bons juges en pareille matière, parce qu'ils voient l'ensemble plutôt que les détails, est que l'Italie avait une civilisation aussi raffinée qu'homogène, un gouvernement ferme et intelligent, une police des mieux faites (avec quelle rigueur n'était pas organisé le système des quarantaines ou celui des signaux destinés à annoncer les incursions des corsaires!), que les mœurs y offraient un mélange de dignité et de facilité. Une nation pouvait aller loin avec de tels éléments d'ordre et de progrès.

L'irritante question de la moralité italienne vidée, après celle du sentiment national et du sentiment religieux, il nous reste à compter avec les conventions mondaines, qui contribuent à donner à chaque milieu, et partant aux productions de l'art, leur caractère spécifique. Toute société vit de conventions et de préjugés, même la société américaine moderne, la moins gênée par les traditions du passé, et partout la mode tyrannise au lieu de raisonner : le problème qui se pose devant nous est de savoir s'il entrait dans la société

1. Gaye, *Carteggio*, t. III, p. 583.

de la Renaissance plus d'arbitraire ou plus de logique que dans celle de nos jours, si l'art — notre principal objectif — y trouvait une source d'inspiration plus féconde ou non.

Malgré l'extrême diversité des mœurs — pour ne point parler de la langue et du costume — dans les différentes régions de l'Italie, la Renaissance, de tout temps si soucieuse des intérêts de l'éducation, avait développé partout au même point la politesse et le culte des belles manières. Cédant au courant aristocratique qui la dominait, elle fit même une place plus large que par le passé à l'étiquette, l'odieuse étiquette. Celle-ci, toutefois, n'atteignit pas encore aux exagérations de l'ère suivante. Même chez les plus orgueilleux de ces souverains, on trouve le côté humain qui, un siècle plus tard, fera si complètement défaut au Roi-soleil. Ce ne serait pas dans cette société ardente, souvent vicieuse, mais somme toute encore si vivante, que l'on aurait vu surgir des difficultés telles que celles qui empêchèrent la reine Christine de Suède et le prince de Condé de se voir, malgré leur sympathie réciproque, pendant leur long séjour à Bruxelles[1].



La Toilette au XVIe siècle.
Portrait de femme, par Paris Bordone. Musée de Vienne.

A Florence, l'esprit républicain conservait quelques droits. Le premier grand-duc, Cosme de Médicis, agissait en dictateur plutôt qu'en souverain. A Rome, malgré la rigueur et la complication du cérémonial, l'accès auprès du Saint-Père était des plus faciles. Nous voyons sans cesse les Clément VII et les Paul III s'entretenir familièrement avec les artistes, écouter leurs objections, rire de leurs saillies, ou encore embrasser publiquement l'Arétin.

En thèse générale, les progrès de l'étiquette furent en raison directe de

1. Voy. le t. V de l'*Histoire des princes de Condé*, du duc d'Aumale.

l'influence espagnole. Un séjour de peu de mois à la cour de Madrid était considéré comme suffisant pour rendre les grands seigneurs italiens fiers et ombrageux, d'aimables et obligeants qu'ils avaient été auparavant. Les sujets de François-Marie II d'Urbin et ceux d'Emmanuel-Philibert de Savoie en firent la remarque aussitôt après le retour de ces princes[1].

D'ordinaire, la gravité dominait : sans être précisément banni, le rire était relégué au second plan; on lui préférait l'ironie, les mordantes pasquinades, les « capitoli ». Quant au comique, au gros comique d'Arlequin, de Pantaléon, du docteur, de Polichinelle, de Pierrot et de Colombine, il n'éclatera librement que plus tard[2].



La Toilette au XVIe siècle.
La Belle du Titien. (Musée du Louvre.)

Par suite des facilités fournies par l'imprimerie, on codifia jusqu'aux lois de la conversation, de l'art épistolaire, de la danse[3], bref de toutes les obligations et de toutes les convenances sociales. Je laisse à deviner ce qu'il entra de ménagements, de nuances et de raffinements dans l'organisation d'un simple ballet! Au moyen âge, la gaieté native, la verve avaient dominé, je le parierais : désormais tout est voulu, raisonné, savant;

1. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, t. II, p. 336.

2. Notons, comme une contradiction qui est à rapprocher de celle qui a été signalée plus haut (p. 66), l'usage d'entretenir des bouffons. Un « Fra Bachio, buffone fiorentino », se trouvait en 1535 au service de Paul III; un autre pape, Jules III, fit venir toute une bande de fous. Le marquis de Vast avait également à son service un bouffon. (*Lettere di Principi*, t. III, fol. 150. — Brantôme, *Œuvres complètes*, édit. Lalanne, t. I, p. 205, t. III, p. 217, t. V, p. 153. — Luzio et Renier, *Mantova e Urbino*, p. 168-169.) Rabelais nous montre le Moret, « archibouffon d'Italie, monté sur un bien puissant roussin, et tenant en main quatre lances liées et entées dedens une, soy vantant de les rompre toutes d'une course contre terre..., ce qu'il essaya fièrement, picquant son roussin, mais il n'en rompit que la poignée, es s'accoustra le bras en coureur buffonique. » (*La Sciomachie*, p. 10. Lyon, 1549.)

3. Particulièrement intéressant est le traité dédié en 1581 à Bianca Capello par Fabritio

on serait tenté de dire précieux. L'esprit gagne-t-il véritablement à se quintessencier ainsi ?

Il est des époques où la chasse aux jouissances de vanité ou la poursuite des plaisirs sensuels que procure la richesse, prime tout autre sentiment. L'Italie du XVI[e] siècle valait mieux : bien des sentiments généreux se mêlaient à son épicurisme ; jamais on n'avait poussé aussi loin l'amour des choses de l'esprit.



Un Bal italien au XVI[e] siècle.
D'après la gravure de Giacomo Franco.

Assurément, les petits déployaient toute leur activité pour s'enrichir, et les grands pour monter encore plus haut. Beaucoup ne reculaient pas devant la fraude et la violence. Mais du spectacle de ces milliers d'existences se dégage le désir du repos, le culte d'une vie tranquille, partagée entre le monde et la nature. A Venise même, la ville commerçante par excellence, les patriciens, libres autant qu'on pouvait l'être dans une République aussi autoritaire, jouissaient paisiblement des richesses conquises par le commerce avec l'Orient. La sérénité de ces épicuriens éclate dans les productions de l'art, faciles, riantes, voluptueuses.

Une société aussi policée, aussi mondaine, aussi familiarisée avec les jouis-

Caroso de Sermoneta : *Il Ballarino . . . . diviso in due Trattati; nel primo de' quali si dimostra la diversità dei nomi che si danno agli atti, et movimenti che intervengono nei Balli : et con molte Regole si dichiara con quali creanze, et in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diversi sorti di Balli et Balletti si all' uso d'Italia, come a quello di Francia et Spagna. Ornato di molte Figure. Et con l'Intavolatura di Liuto, et il Sobrano della Musica della sonata di ciascun Ballo.* (Venise, Ziletti, 1581.)



Paysage, attribué au Titien. (British Museum.)

(D'après la photographie de MM. Braun, Clément et Cie)

sances de la vanité, semblait devoir professer pour la vie des champs et pour les beautés de la nature le même dédain que les contemporains du Roi-soleil. Il n'en fut rien, et rien ne prouve mieux quels trésors de fraîcheur et de sentiment renfermait encore le cœur des hommes de ce temps. A Florence, à Rome, à Venise, prélats, patriciens, bourgeois, éprouvent à tout instant le besoin de se retirer loin du bruit de la ville, de se recueillir au milieu des bois. Plus encore que pendant la période précédente[1], villas, casinos, vignes, maisons de campagne se multiplient. Un genre littéraire spécial prend naissance, et l'*Arcadie* de Sannazar compte des imitateurs sans nombre. Je veux bien que dans cette poésie bucolique la convention tienne une certaine place, que l'*Amyntas* du Tasse ou le *Pastor fido* de Guarini rappellent les héros de Virgile plus que les bergers de la Toscane ou des Abruzzes. N'importe, il y a là un indice qui a son prix.



L'Invitation à la danse.
D'après *il Ballarino* (1581).

Le miracle de cette civilisation, c'est d'avoir fait converger tant d'aspirations, en apparence inconciliables, vers un but unique, le luxe, la distinction, la beauté, l'art, en un mot. D'autres parmi les nations modernes ont disposé de richesses aussi considérables que l'Italie; la fantaisie ou la vanité leur ont dicté des sacrifices non moins grands; mais de ces sacrifices, quels sont les plus dignes d'intérêt : la prodigalité d'un Hollandais payant un oignon de tulipe cent fois son poids en or, d'un Anglais mettant sa fortune sur un cheval de course, d'un Yankee offrant un collier de perles d'un demi-million? Le trait distinctif de l'Italie est d'avoir concentré son amour sur des formes pensées et écrites (nullement comparables à la profusion de fleurs ou de peluche si chère à notre

1. Burckhardt, *Cultur*, livre V, ch. VII. — Lors de son dernier séjour à Rome, en 1537, Sadolet passait dans sa vigne tous les jours où il n'y avait pas consistoire : « Si gode la sua vigna con li amici ». (*Lettere di Principi*, t. III, fol. 161 *verso*.)

époque), sur ces formes qui relèvent de l'art plus encore que du luxe, et qui constituent le style.

Mais avant de rechercher quelle place les mœurs faisaient à l'art sous ses formes les plus variées, jetons un regard sur les ressources dont l'Italie disposait pour satisfaire son besoin d'élégance ou ses aspirations vers la beauté.

Pendant l'époque qui nous préoccupe, l'Italie, malgré tant de calamités, fut encore, à la surface du moins, le pays le plus riche de l'Europe, et sa richesse se traduisit par de grandioses fondations, par les raffinements du luxe, aussi bien que par d'immenses travaux d'utilité publique. Non moins que l'accumulation de numéraire, une activité incessante développait surtout le bien-être. On verra dans un des chapitres suivants avec quelle rapidité Rome guérit des blessures, si cruelles cependant, que lui avait faites le sac de 1527[1].



La Rêverie au XVI[e] siècle.
Portrait du comte Martinengo, par Moretto.
(National Gallery de Londres.)

On peut applaudir avec d'autant moins de scrupules aux manifestations du luxe ou aux créations de l'art que, sauf de rares exceptions dans les provinces occupées par les Espagnols, elles ne supposaient ni l'oppression ni la spoliation des peuples[2]. Le gouvernement

1. En 1580 encore, la seule place de Milan faisait pour trente millions d'affaires : les tissus d'or et d'argent lui donnaient un profit de huit cent mille livres, de trois millions les étoffes de soie, et de quatre-vingt mille la vaisselle d'argent. — Pendant le règne de Cosme I[er], les revenus de la Toscane s'élevaient à 1 100 000 ducats (le ducat ou florin du XVI[e] siècle représente une cinquantaine de francs de notre monnaie). Ce prince laissa en caisse 6 500 000 ducats (Cantù, t. VIII, p. 46 ; t. IX, p. 71). — Un simple particulier, le maréchal de Strozzi, possédait un patrimoine de plus de 500 000 écus quand il entra au service de la France ; à sa mort, il ne laissa pas 20 000 écus vaillants. La compagnie de 200 arquebusiers à cheval qu'il amena à François I[er] lui coûta seule 50 000 écus. Mais aussi, comme Brantôme le proclame hautement, « il avait le cœur fort noble, généreux et splendide » (*Œuvres*, édit. Lalanne, t. II, p. 268-271).

2. Il ne faut évidemment pas prendre au pied de la lettre la jérémiade par laquelle une

des Médicis, celui des ducs d'Urbin, se contentaient d'impôts relativement légers. Dans les États pontificaux, si l'établissement d'une taxe supplémentaire sur le sel déchaîna une émeute, c'est que les Colonna exploitèrent à leur profit le mécontentement que cette mesure avait provoqué contre le pape Paul III.

Cependant, à la longue, toutes sortes de circonstances — les guerres, le déplacement des relations commerciales, par suite de la découverte du cap de



Les Plaisirs rustiques au XVIe siècle, d'après la gravure de Reverdino.

Bonne-Espérance et de l'Amérique, l'inintelligent despotisme administratif

paysanne des environs de Padoue cherche à apitoyer sur son sort le seigneur qui lui fait la cour : « Je ne suis pas vostre pareille : vous estes citoyen de Padoue, et je suis paysanne des champs ; vous estes riche, et je suis pauvre ; vous estes grand seigneur, et je suis de travail ; vous voudriez de grosses dames, et je suis de basse condition ; vous estes brave avec le pourpoint ouvré et les chausses découpées, bordées de velours et de soye, et j'ay une pauvre cotte rompue et piècetée, je n'ay autre chose en ce monde que cette pauvre robbe que vous voyez sur moy, quand je voys dancer aux festes ; vous mangez le pain de froment, et moy de mil de febves, encore n'en ay-je pas mon saoul ; je suis aussi sans pelisson pour cest hyver, pauvre femme que je suis ! et si ne sçai plus que faire, car je n'ay argent ni marchandise à vendre pour m'acheter ce qui m'est nécessaire. Nous n'avons pas du blé jusqu'à Pâques ; je ne sçais comment nous ferons, en si grande cherté ; et mil tailles qu'il nous faut payer tous les jours à Padoue. Les pauvres gens du village, il y a grande pitié en nous ! Nous endurons à labourer les terres et semer le froment que vous autres mangez, et nous mangeons le seigle et autres pauvres semences. Nous taillons les vignes et faisons du vin, et beuvons la despence et bien

des Espagnols, le mépris du travail, sacrifié aux titres et aux sinécures[1], et, par-dessus tout, la conviction, si répandue chez les Italiens, que, marchant à la tête de la civilisation, ils ne pouvaient être distancés par les nations voisines, — finirent par compromettre le commerce, l'industrie et l'agriculture. Dès le dernier tiers du siècle, le ralentissement de toutes choses se faisait sentir à Ferrare, « fort peu peuplée », à Rome, avec ses avenues incultes et stériles, et où chacun prenait sa part « de l'oisiveté ecclésiastique[2] ». Telle était toutefois la richesse de l'Italie, qu'il fallut plus de deux cents ans pour l'épuiser : à la fin du XVIII[e] siècle encore, l'aisance, on pourrait presque dire l'opulence, régnait au nord comme au midi.



Le Luxe au XVI[e] siècle.
La clef du palais Strozzi.
(Collection Ad. de Rothschild.)

A l'époque dont nous nous occupons, grâce à ces ressources qui paraissaient inépuisables, le besoin de briller non moins que le goût du beau donnèrent à toutes les formes de la vie sociale une distinction telle qu'on ne l'avait plus vue depuis la chute de l'empire romain : les vêtements, la parure, les armes, le mobilier, sans en exclure les ustensiles[3], s'en ressentirent dans la même proportion que



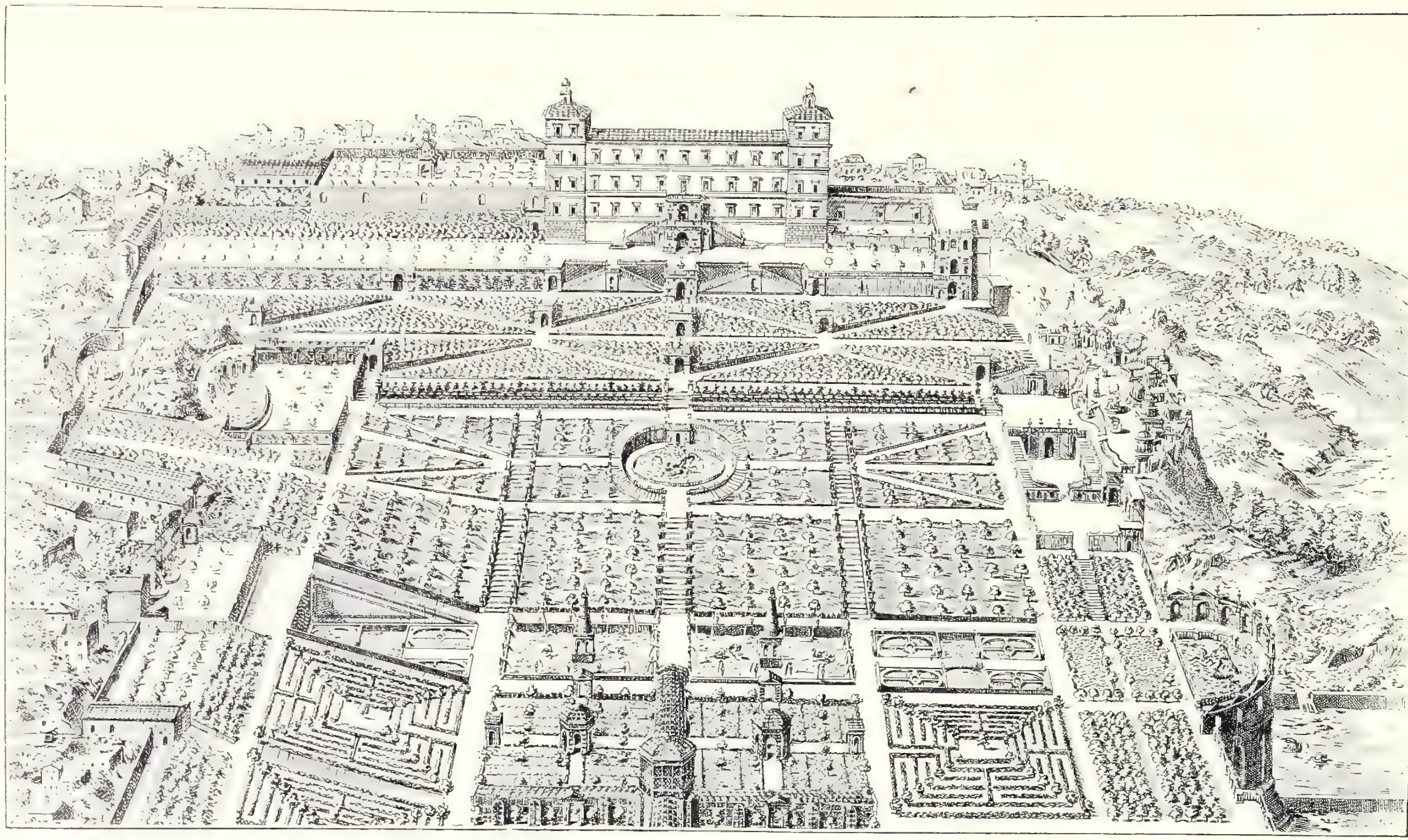
Le Luxe
au XVI[e] siècle.
Couteau.
(Anc. Collection
Spitzer.)

souvent de l'eau. » (Straparole, *les Facétieuses Nuits*, trad. par Louveau et Pierre de Larivey, 1[re] nuit, fable IV.)

1. Sismondi, t. XVI, p. 223-225.

2. Le mot est de Montaigne : *Voyage*, p. 285, 391.

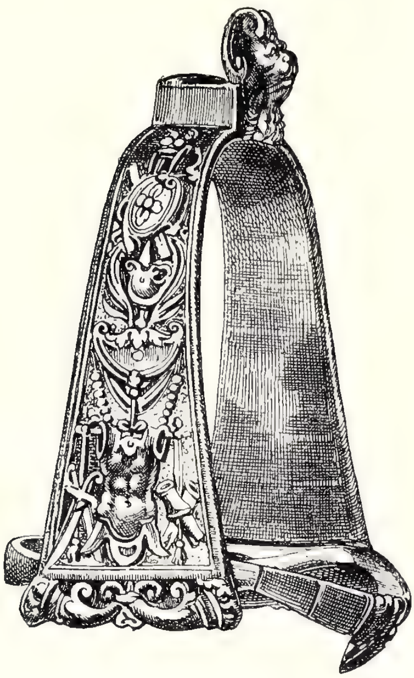
3. L'excès du raffinement ne pouvait manquer de provoquer une réaction en sens contraire. Des artistes florentins, parmi lesquels le peintre Jacone, fondèrent une corporation, dont les membres, sous prétexte de vivre en philosophes, vivaient en pourceaux. Ils faisaient profession de ne jamais se laver, ne souffraient pas qu'on balayât leur maison, buvaient à même la bouteille, etc. (Vasari.)



La villa de Tivoli, d'après la gravure de Dupérac (1573).

les repas et les fêtes, les représentations théâtrales, les livrées, les équipages[1].

Prenons le costume et la parure; c'est une recherche qui dépasse parfois les bornes du goût : robes de soie ou de velours tissées d'or et couvertes de gemmes et de perles, mouchoirs brodés d'or[2], fourrures, plumes rares, éventails et aumônières; la médaille ou plaquette que tout personnage qui se respecte doit porter à son chapeau (on sait quelle classe intéressante de productions nous a valu cette coutume), puis l'agrafe du ceinturon, la dague et l'épée, sans compter les bijoux proprement dits et tout le monde des ornements féminins.



Le Luxe au XVIe siècle.
Étrier. (Collection Spitzer.)

Mêmes raffinements jusque dans les moindres auxiliaires de la toilette : Brantôme raconte qu'Alf. del Vasto faisait parfumer, non seulement ses effets, mais encore les selles de ses chevaux. Les Médicis ne dédaignaient pas de surveiller dans leur « fonderia », la distillation d'essences particulièrement précieuses, et c'est également à la fabrication des eaux de senteur que l'ordre des Jésuates dut sa popularité.

Quant aux architectes, aux sculpteurs, aux peintres, jamais encore ils n'avaient su persuader aux favoris de la fortune de leur faire la part aussi



Le Luxe au XVIe siècle.
Éperon. (Collection Spitzer.)

1. A Florence, Cosme Ier, par politique plutôt que par goût, n'entreprenait jamais une excursion à une de ses villas, sans se faire accompagner d'une suite de 600 personnes.

A Rome, la maison d'un grand seigneur qui se respectait devait comprendre une quarantaine de chevaux et une centaine de familiers ou de domestiques, sans compter les musiciens, les gardes, l'équipage de chasse. Que de parasites déjà! (Prisciano, *del Governo della corte d'un Signore in Roma*. Rome, 1543; réimprimé à Città di Castello en 1883.) Prisciano évalue la dépense pour ce train de maison à 6 579 écus, 12 baioques (plus de 300 000 francs), dont 4 000 pour la nourriture (522 pour le pain, 1 440 pour le vin, 615 pour la viande), 686,50 pour le fourrage et autres dépenses d'écurie, et 1 524 pour les salaires.

A Milan, on comptait, du temps de Bandello, plus de soixante voitures à quatre chevaux. Quant aux voitures à deux chevaux, elles étaient innombrables. La plupart étaient dorées, richement sculptées et garnies de soie. (Burckhardt, *Cultur*, t. II, p. 175.)

2. Cellini, *Mémoires*, édit. Tassi, t. I, p. 308.

belle. C'est un palais à construire pour l'un, une chapelle à décorer pour l'autre; une image de sainteté à peindre pour la chambre à coucher; puis, et surtout, l'effigie du grand seigneur, du prélat, du bourgeois enrichi à reproduire, à éterniser. Celui-ci commande un tombeau monumental; celui-là, plus modeste, veut du moins laisser aux siens son buste en marbre, son portrait peint ou sa médaille. Ce fut au point que l'Arétin adjura les médailleurs de ne pas prostituer leur talent au premier venu : « Reproduisez donc, s'écria-t-il, les images de tels hommes, et non pas de ceux qui, non seulement ne sont pas connus des autres, mais encore le sont à peine d'eux-mêmes. Le poinçon



Le Luxe au XVIe siècle. Verres vénitiens.

ne doit pas reproduire une tête que la renommée n'a pas tout d'abord célébrée, et l'on ne croit pas que les décrets de l'antiquité eussent consenti à ce qu'on représentât en métal des gens qui ne s'en étaient pas montrés dignes. Que cela soit à ta honte, ô siècle! puisque tu supportes que nous apparaissent, vivant en peinture, jusqu'à des tailleurs et des bouchers[1]. »

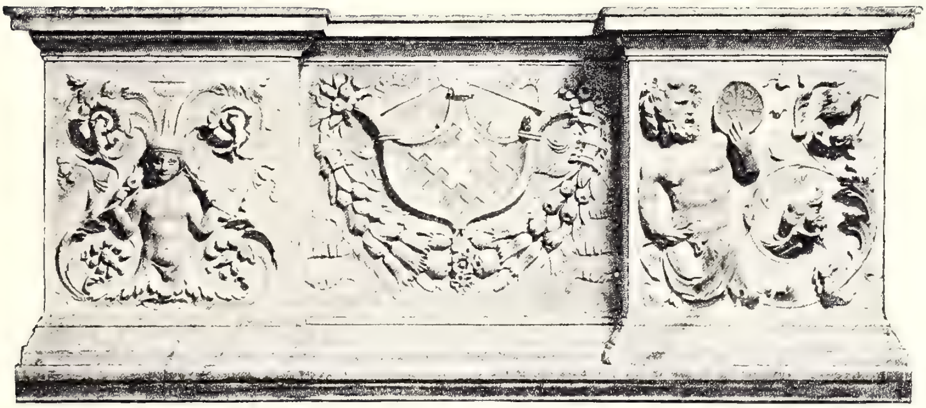
Il n'y eut pas jusqu'aux arts les plus humbles qui ne fussent appelés à fixer le souvenir des événements les plus marquants de la vie de famille, en même temps qu'à servir d'interprètes à toutes sortes de nobles sentiments. La céramique nous a légué les longues séries des « vasi amatori », à devises galantes, des « vasi gameli » ou « vasi nuziali », exécutés à l'occasion de noces, des vases d'accouchées, un monde de formes pittoresques et d'associations de tons éclatantes.

1. Plon, *Leone Leoni*, p. 23.

Voilà ce que j'appelle une époque artiste, une époque animée d'une passion universellé, qui pénètre à son tour toutes les productions; une société entière, princes et bourgeois, jusqu'aux laboureurs qui manient la charrue, jusqu'au berger qui mène les troupeaux, jusqu'au bouvier et au porcher, tous possédant en commun le sentiment de la proportion, le canon, si l'on veut, qui constitue un style. A nous autres raffinés, il faut, pour provoquer notre admiration, un nom, une individualité, un tempérament : aux pauvres d'esprit — et le royaume des cieux est à eux! — une moyenne anonyme suffit. Ils ont raison : le courant de goût qui règne dans la masse des productions impersonnelles — les terres cuites de Tanagra, les faïences d'Urbin, les verres de Venise, — suppose un degré de culture générale non moindre que les chefs-d'œuvre d'un Phidias ou d'un Michel-Ange.



Masque de Satyre.
Par Michel-Ange. (Musée national de Florence.)



Détail de l'autel des Rois Mages. (Cathédrale d'Orvieto.)

CHAPITRE IV

L'ÉTAT D'AME DES ITALIENS PENDANT LA DERNIÈRE PÉRIODE DE LA RENAISSANCE. — PARALLÈLE ENTRE L'ART, LA SCIENCE ET LA LITTÉRATURE. — CONDITIONS SPÉCIALES DE L'ART. — LA DÉCADENCE NAÎT DE LA PERFECTION.

Les facteurs que nous avons passés en revue — sentiment national, religion, morale et mœurs, — sont tous intervenus pour constituer le style dans lequel s'incarne la fin de la Renaissance. Et cependant, malgré la multiplicité de nos recherches, il est un élément, capital et subtil entre tous, qui nous a échappé et que toutes les analyses, toutes les statistiques de l'ordre politique, religieux, économique, moral, sont impuissantes à déterminer. Cet élément, c'est l'état de vigueur et de fraîcheur des esprits au point de vue de la production intellectuelle. Puissance ou décadence nationale, piété ou scepticisme, prospérité, vertus publiques et privées, autant d'agents dépourvus d'efficacité, sinon pour seconder (nous avons vu dans quelles limites précises ils influent), du moins pour provoquer l'essor scientifique, littéraire ou artistique.

Quoique l'art ne suive que rarement un développement parallèle à celui de

la philosophie et de la science, il est indispensable de jeter, ne fût-ce qu'à titre de contre-épreuve, un regard sur les vicissitudes de celles-ci; cet examen nous apprendra ce qu'il pouvait rester dans les esprits de vigueur et d'initiative, de force d'assimilation et de force de déduction.

Ce que l'architecture est pour l'ensemble des arts, la philosophie l'est pour l'ensemble des disciplines dont l'art ne forme qu'une branche : elle les groupe et les encadre. Les éclectiques dominent-ils, tout va à la dérive; ce n'est que dispersion de forces, anarchie, incohérence. Quelle solidité et quelle cohésion, au contraire, une nation ne puise-t-elle pas dans un système philosophique bien ordonné! (Tous les systèmes étant faux, ce qui importe, ce ne sont pas les théories qu'ils énoncent, c'est la direction qu'ils impriment aux diverses manifestations de l'activité intellectuelle.)

Cette unité et cette rigueur, l'Italie les connaissait encore pendant la dernière période de la Renaissance, malgré de nombreuses fluctuations : c'était le platonisme qui inspirait et Michel-Ange et le Tasse. L'aristotélisme et son succédané, l'averroïsme, étaient partout en déroute : il résulte jusqu'à l'évidence, des documents réunis par Ernest Renan[1], qu'ils furent étrangers au grand mouvement d'idées qui signala en Italie la fin du XVe et le commencement du XVIe siècle.

Le prodigieux et sublime œuvre scientifique de Léonard de Vinci avait été perdu, complètement perdu, pour sa patrie et pour l'humanité, par suite du dédain professé par ce grand homme à l'égard de toute publicité. Comparées à un tel génie, les illustrations de la science italienne pendant le XVIe siècle, les Porta, les Salviani, les Maurolico, les Tartaglia, les Cardano, les Della Torre, les Achillini, les Fallopio, les Berengario, les Eustachio, les Mattioli, les Andrea Cesalpin, ne sont que des étoiles de seconde grandeur. Du moins l'esprit d'initiative et le goût des hypothèses[2] ne faiblirent-ils pas : ils s'alliaient, comme dans toutes les conquêtes réalisées par l'Italie, à une étude minutieuse des auteurs anciens. Félicitons-en les Italiens, au lieu de leur en faire un reproche, comme certains historiens à tendances : n'est-ce pas, en effet, quand il s'agit de science qu'il faut sans cesse tenir compte des expériences du passé, sinon tout serait éternellement à recommencer! Plus encore que par ses découvertes positives, l'antiquité intervenait par la rigueur de ses méthodes et par l'indépendance de sa critique. Combien il y avait, ici encore, de fécondité dans ses enseignements, nous l'apprenons par ce fait

1. *Averroës et l'Averroïsme*, p. IV.

2. Pas plus pour les divagations que pour les éclairs de génie, Cardan n'a rien à envier à Paracelse : c'était un halluciné; mais il faut parfois de ces hommes pour renouveler les sciences. La *Metoscopia* (publiée au XVIIe siècle seulement; Paris, 1658) vient hardiment disputer la palme aux plus absurdes traités de chiromancie. Cardan y établit une corrélation entre les lignes de la face et les planètes : il voit dans ces lignes, ainsi que dans les verrues, des indices de bonheur ou d'infortune et même l'annonce d'accidents absolument fortuits. 800 gravures appuient sa fastidieuse démonstration.

que la science fut la dernière grande manifestation du génie italien : Galilée, affirme-t-on, vint au monde le jour où mourut Michel-Ange.

Plus nombreux et plus intimes qu'entre la science et l'art sont les liens entre l'art et la littérature[1], liens qui étaient allés en se resserrant d'âge en âge. Au point où nous sommes parvenus, rien ne manquait plus à leur pénétration réciproque; je dirai même que la multiplicité des emprunts qu'ils se faisaient l'un à l'autre prouve que tous deux tendaient à dévier : ils sacrifiaient plus qu'il ne convenait à des préoccupations en opposition avec leur mission naturelle. L'art, en effet, devait se rapprocher de la littérature dans la mesure même où, s'éloignant de la forme, il s'attachait aux sujets et aux idées.



Médaille de Cardan.
Par un anonyme italien.

Dans la littérature, aussi bien que dans la science et dans l'art, la force de production et la force d'expansion de l'Italie n'ont pas faibli : l'Europe entière écoute ses leçons, s'inspire de ses modèles, depuis Rabelais et les poètes de la Pléiade jusqu'à Shakespeare. La langue italienne, si peu répandue au dehors même au XVe siècle, devient comme l'organe officiel de l'Europe élégante. Charles VIII et Louis XII ne la comprenaient qu'imparfaitement à coup sûr; pour les nouveaux conquérants, au contraire, pour François Ier et Charles-Quint, elle n'offre plus aucun secret. L'Arétin, du fond de son repaire de Venise, lève tribut sur toute la chrétienté.

De même que le XIVe siècle, le XVIe est l'âge d'or de la littérature italienne; le latin lui cède définitivement la place[2]. Malgré une production à outrance, cette période compte des pages qui vivront éternellement par la pureté de la langue, la beauté du style, la chaleur des sentiments.

La passion pour les lettres avait alors pénétré partout, de même que la

1. BIBL. : t. II, p. 49. — La *Storia della Letteratura italiana* de Fr. de Sanctis (3e édit., Naples, 1879) est un ouvrage systématique, parfois éloquent, mais plus souvent déclamatoire, auquel le recueillement et la méthode font également défaut.

2. Je suis forcé de revenir encore une fois sur la question du latin. Mais combien ma tâche n'est-elle pas plus aisée aujourd'hui, et combien je me félicite de ce qu'un esprit aussi éminent que M. Michel Bréal ait développé, avec l'autorité qui me manque, la thèse qui m'est chère : ce sont les puristes, tant ceux du XVIe siècle que ceux de la Sorbonne moderne, qui ont tué le latin en tant que langue usuelle. (*De l'Enseignement des Langues anciennes*. Paris, Hachette. 1891.) — Au XVIe siècle, les champions du latin montrèrent encore, si possible, plus d'intolérance que par le passé. Un certain Amasco ne soutint-il pas, dans une harangue prononcée devant Clément VII et Charles-Quint, que la langue italienne devait être reléguée dans les marchés, les boutiques, les campagnes, parmi les gens de la plus basse condition! Une foule d'autres auteurs renchérirent encore sur ces proscriptions. (Ginguené, *Histoire littéraire de l'Italie*, t. VII, p. 387-389.)

passion pour l'art. Petits et grands, ecclésiastiques, femmes de qualité — il suffit de rappeler les noms de Vittoria Colonna, de Veronica Gambara, de Gaspara Stampa — et jusqu'aux paysans s'évertuaient à rimer[1]. Mais là ne s'arrêtaient pas les analogies entre poètes et artistes : chez les uns et chez les autres l'improvisation était la qualité la plus prisée. Montaigne raconte que « quasi à toutes les hôtelleries on trouvoit des rimeurs qui faisoient sur le champ des rimes accomodées aux assistants » (p. 367). Rome entière accourait pour entendre Bern. Accolti, surnommé l'Unico Aretino, réciter ses vers.

Nul doute que l'invention de l'imprimerie n'ait puissamment favorisé la production. Décupler, centupler le nombre des lecteurs et, au cas échéant, des admirateurs, quel poète ou quelle poétesse eût résisté à une telle tentation! On n'écrivait plus une lettre courante sans le secret espoir de la voir livrer à la publicité[2].

L'historien se sent découragé devant cette production effrénée, devant ce déluge d'œuvres insipides, devant cette graphomanie, pour employer le terme consacré en médecine. Qu'importe que ces milliers de sonnets soient tous irréprochables, si aucun n'exprime un sentiment nouveau, si les mêmes pensées, les mêmes images, les mêmes clichés, reparaissent indéfiniment! Ce sont des exercices poétiques, ce n'est plus de la poésie. Ainsi, dans la littérature comme dans l'art, les moyens d'expression étant perfectionnés à un tel point et mis à la portée d'un chacun, la forme perd de toute nécessité son originalité et sa saveur.

En Italie, la littérature avait ceci de particulier que depuis longtemps la culture des lettres était devenue une véritable position sociale, et comme une industrie de luxe, sans racines dans les couches profondes. Rien ne pouvait développer davantage la perfection technique; rien aussi ne pouvait tarir plus rapidement les sources de l'inspiration. Si la pratique des arts exige une initiation spéciale et une application constante, la littérature, d'un abord plus facile, comporte toutes les audaces : que de chefs-d'œuvre dus à des écrivains improvisés! Or, là était le côté faible de l'humanisme : il n'avait pas tardé à dégénérer en profession. Ailleurs c'étaient des grands seigneurs, des hommes d'État, des magistrats ou même, comme en Espagne, des hommes d'action[3], qui consacraient leurs loisirs aux Muses. Ce contact multiplié avec

1. Girolamo Ruscelli de Viterbe, dans sa *Lettera sopra un sonetto dell' Illustriss. sig. Marchese della Terza, alla divina Signora Marchesa del Vasto* (Venise, 1552), cite, comme réputées pour leur talent littéraire, 23 Génoises, 17 Romaines et 21 Milanaises. (Belgrano, *Della Vita privata dei Genovesi*, p. 483. Cf. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 246-248.)

2. Dès 1542 paraissait le recueil épistolaire intitulé : *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni;* en 1545, le *Nuovo Libro di Lettere dei più rari autori della Lingua volgare italiana*, auxquels firent suite les *Lettere di Principi* et tant d'autres recueils du même genre.

3. Quinet, *les Révolutions d'Italie*, p. 397-398.

les forces vives de la nation créait un fonds de sentiments sérieux et de fortes convictions. En Italie, au contraire, c'étaient les humanistes qui s'improvisaient diplomates, administrateurs, voire souverains pontifes. Qu'on ne m'objecte pas que bon nombre d'entre eux remplissaient d'autres fonctions; qu'avant d'être poètes, orateurs ou nouvellistes, ils étaient prêtres, prélats, secrétaires apostoliques, que sais-je encore! C'est le cas de répéter que l'habit ne fait pas le moine; en embrassant l'état ecclésiastique, ils songeaient avant tout à se procurer de riches prébendes[1].

Étant donnée une organisation aussi artificielle, est-il surprenant que la littérature italienne dégénérât trop souvent en rhétorique, qu'elle sacrifiât plus que de raison aux grâces et à la phrase! Quelle différence entre la langue si nette, si sobre, si florentine, de Machiavel, et toutes les circonlocutions, périphrases, fioritures et compliments de ses successeurs! Combien en est-il qui sachent faire tenir en une formule concise quelque pensée généreuse ou transcendante! Les longs développements ne manquent pas, mais le trait qui porte, le mot ailé, combien en connaissent encore le secret? L'abus du fameux « conciosiacosache » (vu que) caractérise ces chercheurs de « sesquipedalia verba », de même que l'urbanité dégénère chez eux en platitude et en flagornerie.

L'élégance du style compte désormais plus que la chaleur des convictions ou la nouveauté des idées; jamais on n'avait poussé le purisme aussi loin. Ici c'est Bembo qui passe ses productions de l'un dans l'autre de ses quarante portefeuilles au fur et à mesure qu'il y fait une correction nouvelle; là les écrivains de la Haute Italie — Castiglione, Bandello et autres — s'excusent de ne pas écrire le toscan; ailleurs des académies discutent à perte de vue sur un sonnet, sur un vers, sur un mot.

Constatons à ce sujet que la fondation des académies a été un effet, un résultat, non une cause. Elle prouve que, de l'ère de l'imagination, nous sommes entrés dans celle de la critique[2].

1. Les littérateurs italiens, gens d'Église pour une bonne partie, n'étaient pas des bretteurs à la façon des artistes leurs compatriotes : l'humanisme leur avait inspiré l'horreur des pugilats et des rixes. Mais au fond il n'y avait pas moins de surexcitation en eux, pas moins de vanité ni de haine. L'histoire de quelques duels littéraires, par exemple de celui entre Caro et Castelectro, abonde en traits humiliants pour l'honneur des lettres : calomnies, dénonciations aux inquisiteurs, emploi de sicaires, tout y fut mis en œuvre.

2. Les premières académies n'avaient ni constitution fixe ni programme déterminé (t. II, p. 218). C'est ainsi que l'Académie platonicienne, qui tenait ses assises dans les jardins des Ruccellai, oublia tout à coup, en 1512, son rôle platonique pour conspirer en faveur du cardinal Jean de Médicis; de même qu'en 1522 elle conspira contre un autre Médicis, le cardinal Jules. A Rome, l'Académie de Goritz, qui sombra pendant le sac de 1527, était surtout une réunion de bons vivants. Il en fut de même de l'Académie des Vignerons, qui la remplaça vers 1530 et qui comptait des membres tels que Berni, Mauro, della Casa, Firenzuola.

L' « Accademia della Crusca » (l'Académie du son, qu'il s'agissait de séparer de la farine; avec un blutoir pour emblème), fondée en 1541, mais organisée en 1582 seulement, marqua le

Il ne faut pas s'étonner davantage, chez de tels virtuoses, du manque d'esprit de suite et de la mobilité des opinions (Giovanni della Casa portant aux nues ou flétrissant à tour de rôle Charles-Quint; Bern. Tasso commençant son *Amadis* dans l'intention de célébrer Henri II de France et le dédiant en fin de compte à Philippe II d'Espagne; l'Arétin composant à la fois les ouvrages les plus licencieux et une paraphrase des Psaumes de la Pénitence, un traité sur l'humanité de Jésus-Christ, etc.). Tout chez eux n'est que délassement et jonglerie : dans le *Roland furieux* lui-même, la donnée et la trame sont misérables, la frivolité de la pensée excessive; le poème ne se sauve que par des beautés de détail.

Ce sera toujours une tâche épineuse que de déterminer ce qui, dans l'évolution de la littérature italienne, doit être mis sur le compte de l'influence antique et ce qui doit être imputé au ralentissement de l'activité intellectuelle chez les générations nouvelles. Celles-ci ne se seraient-elles pas jetées ainsi à corps perdu sur l'antiquité précisément parce que, l'initiative ayant faibli, elles éprouvaient une sorte de délassement à suivre les voies tracées par d'autres, à répéter des formules consacrées? Ce siècle était tellement porté à l'imitation que, quand il n'imitait pas Virgile ou Horace, il imitait Pétrarque[1]. Bien plus, pour peu que l'on y regarde de près, on trouvera autant d'imitations des chansons du cycle de Charlemagne, de Roland et d'Amadis que du cycle antique[2] : qui oserait soutenir que le rôle de l'antiquité n'ait pas été passif plutôt qu'actif!

Rien de moins justifié, par conséquent, que l'insistance avec laquelle divers auteurs, C. Cantù entre autres, reviennent sur les dangers de cette imitation[3]. Certaines personnifications, les Muses par exemple, sont tellement nettes, que même un Tasse, un Milton, n'ont pas pu se dispenser d'y recourir.

désir de maintenir à l'italien sa pureté classique, autrement dit d'en faire une langue morte. Dès le début, la « Crusca » se distingua par un triste exploit, des attaques virulentes contre la *Jérusalem délivrée*.

L'élément facétieux dominait, du moins dans le choix des dénominations de ces réunions : l'« Accademia degli Umidi » forçait chacun de ses membres à adopter, en souvenir de l'élément liquide, le nom d'un poisson, etc., etc.

1. Sur la vogue dont Pétrarque jouissait à cette époque (il compta, presque à la fois, plus de douze commentateurs), voir Ginguené, *Histoire littéraire*, t. IX, p. 247.

2. Luigi Alamanni, le metteur en œuvre de *Giron il Cortese*, Lodovico Dolce, Brusantini, Altissimi, Pescatore, et une infinité d'autres poètes chantèrent, à l'imitation de l'Arioste, les exploits des paladins : ils formèrent ainsi la transition entre l'Arioste et le Tasse. — Bern. Tasso se voua à la vulgarisation des vieux romans espagnols, notamment de l'*Amadis*.

3. « La comédie, qui devait être avant tout le théâtre de la vie présente, on la faisait servir à imiter les quelques pièces latines du même genre, lesquelles sont une imitation de celles des Grecs... La *Mandragore* de Machiavel prouve que l'on aurait pu former un théâtre national en abandonnant les traces des anciens, » etc. (*Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 254-255.) Ce sont là déclamations pures. Nos auteurs dramatiques français du XVII[e] siècle, Corneille, Racine, Molière, ne se sont-ils pas inspirés des anciens, sans sacrifier leur originalité native!

Chez le poète anglais, la Muse trône sur la cime d'Horeb ou de Sinaï (ch. 1); de même que Jupiter, Jéhovah doit son triomphe à sa foudre; au-dessus de Dieu, il y a le destin : c'est au fond la lutte des Dieux de l'Olympe et des Titans. Et de même Milton mêle la mythologie classique à la mythologie biblique, aux anges rebelles les dieux de l'Ionie (ch. 1), etc., etc.

Ainsi l'Olympe se joue à travers les épopées chrétiennes, jusqu'au jour où un fils impie de l'impie XVIIIe siècle dressera autel contre autel, opposera les dieux du paganisme à la trilogie chrétienne et créera cette *Guerre des Dieux*, dont il faut bien se garder de méconnaître la portée.

On a beau dire, malgré l'étude assidue des anciens, l'esprit italien conserva longtemps encore, avec sa curiosité, sa puissance d'observation et de pénétration. Nous en avons pour preuve les admirables rapports des ambassadeurs vénitiens, si sobres et si substantiels, cette masse formidable de recherches de tout ordre tant sur l'ancien que sur le nouveau continent, telles que la description des Pays-Bas de L. Guichardin (1567), bref cet effort gigantesque pour codifier les connaissances humaines. De même que Louis XII avait chargé le Véronais Paolo Emilio d'écrire l'histoire de France, Henri VIII confia à Polidoro Virgilio d'Urbin le soin de retracer les annales de l'Angleterre. Ciro Spontoni écrivit l'histoire de la Hongrie, Guagnino celle de la Pologne, Possevino celle de la Moscovie[1]. Mais tous ces travaux sont éclipsés par ceux de Paul Jove : si l'on peut lui reprocher sa conscience trop dégourdie, du moins la curiosité ardente de l'historien et le talent de l'écrivain masquent-ils les défaillances de l'homme. Ce Brantôme italien nous a laissé en abondance les informations les plus sûres; il a puisé plus encore dans la conversation de ses héros que dans les livres; les documents qu'il nous offre sont véritablement de première main.

Si l'antiquité n'a pas entravé l'essor de la littérature italienne, il est certain, en revanche, que de fortes études classiques n'étaient pas indispensables pour former des maîtres écrivains. Je ne crains pas de l'affirmer : c'est, non parmi les littérateurs de profession, les gens de lettres, comme on dit aujourd'hui, mais parmi les écrivains improvisés, Castiglione, Michel-Ange, Cellini, l'Arétin (pauvre humaniste, s'il en fut), que l'on trouve les idées les plus neuves, la langue la plus savoureuse. L'indépendance d'esprit et, prononçons le mot, le cynisme de ce pamphlétaire, toutes les fois que les questions de personnes ne sont pas en jeu, tranchent sur le conservatisme à outrance de l'immense majorité de ses contemporains. Il ose railler les conventions et les abus, et il le fait avec une verve étincelante. Quels services un tel homme n'eût-il pas rendus à son pays si son caractère avait été à la hauteur de son talent! Il eût exercé, au point de vue des mœurs, la même action que Machiavel au point de vue de

1. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 208.

l'art de gouverner. Quant à Michel-Ange, quel plus bel éloge faire de son style si serré et si plein que de répéter avec Berni, dans le « capitolo » qu'il adresssa à Sebastiano del Piombo : « Lui dit des choses, et vous autres des paroles » :

Ei dice cose, e voi dite parole.

Le médecin-philosophe Cardan, qui écrivit (en latin) son autobiographie avec la même franchise et le même cynisme que Jean-Jacques Rousseau, mérite également une place parmi ces indépendants, qui étaient, plus encore que des écrivains, des natures ardentes et vibrantes.

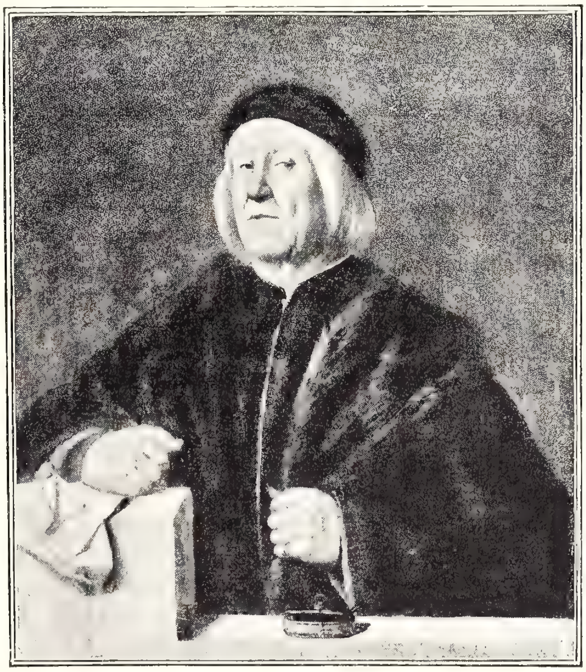


Portrait supposé du Tasse, attribué à Al. Allori.
(Musée des Offices.)

Deux noms personnifient la poésie italienne de la Renaissance, l'un qui représente les aspirations de l'Age d'Or souriant et épicurien, possédant comme personne le secret de condenser l'idée et le sentiment dans des mots si pleins, si ressentis, des images si harmonieuses; l'autre, attristé par les malheurs de sa patrie, troublé par le conflit qui a éclaté entre la Renaissance et l'Église, imagination brillante quoique un peu facile, nature aussi noble que malheureuse. A la société élégante, frivole et fantaisiste du *Roland furieux*, le Tasse oppose les fortes convictions, les saintes ardeurs d'un Godefroy de Bouillon. N'importe : son poème est chrétien plutôt par le choix du sujet que par la mise en œuvre; Homère et Virgile y sont mis en coupe réglée; Lucrèce même, peu connu alors, fournit la comparaison entre le lecteur et l'enfant à qui l'on présente un vase dont les bords sont frottés de miel. Il n'est pas jusqu'à la théogonie de la *Jérusalem délivrée* qui n'offre de singulières analogies avec celle de l'Olympe : le Père Éternel trône comme un autre Jupiter; l'archange Gabriel remplit le rôle d'Iris, les anges ou les démons le rôle des dieux.

Comme dans l'*Iliade* et l'*Énéide*, les immortels interviennent tantôt dans les combats et tantôt s'abstiennent.

Malgré la haute valeur de l'œuvre poétique de l'Arioste et du Tasse, c'est en dehors d'eux, dans des sphères plus modestes et chez des talents moins brillants, que l'on trouve l'initiative et les innovations fécondes. L'invention du vers libre (« verso sciolto »), surtout perfectionnée par Annibal Caro (1507-1566), celle du latin italianisé ou langue macaronique, dont Teofilo Folengo ou Merlino Coccaio (1491-1544) se servit pour rédiger son *Liber Macaronicorum* (1517), et de l'italien latinisé ou langue pédantesque, ont eu des effets limités à l'Italie. Mais, sur le théâtre et dans les nouvelles, que de motifs nouveaux, même les plus originaux d'entre les génies romantiques, même un Shakespeare, n'ont-ils pas dus à la littérature italienne[1] ! Le théâtre libre de notre fin de siècle n'aurait rien à envier aux situations dès lors traduites sur la scène : cette jeune première, de la *Canace* de Speroni, se montrant aux spectateurs un instant avant d'accoucher, afin de consulter sa nourrice sur les moyens de cacher le fruit de son amour; cette reine et cette princesse tenant à la main, pendant un acte entier, les crânes, l'une de son fils, l'autre de son époux (la *Selena* de Cintio Giraldi), ou encore les cadavres traînés ou mis en lambeaux, qui ornent l'*Arcipranda* d'Ant. Decio[2].



Portrait supposé de T. Folengo, par un anonyme.
(Musée des Offices.)

On peut affirmer, d'une manière générale, que les littérateurs italiens agirent

1. Giraldi († 1593) a été mis à contribution, non seulement par Shakespeare, dans son *Othello*, mais encore par Beaumont et Fletcher, ainsi que par Dryden. Bandello a eu l'honneur de fournir des motifs tant à Beaumont et à Fletcher qu'à Shakespeare dans *Beaucoup de bruit pour rien*. A Erasmo de Valvasone, l'auteur de l'*Angelide* (poème sur la chute des anges), Milton a emprunté, entre autres, l'idée d'employer le canon contre Dieu. (Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 245-246.)

2. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 253.

plus puissamment sur les artistes de leur pays par leurs relations personnelles que par leurs écrits (voy. le chapitre suivant). L'influence du *Roland furieux*[1] aussi bien que celle de la *Jérusalem délivrée* se réduisirent, somme toute, à peu de chose. Vers le second quart du XVI[e] siècle seulement, les nouvelles, les romans, les fictions, en d'autres termes les caprices individuels et les succès éphémères, entrèrent en scène et rivalisèrent plus d'une fois avec les fortes croyances communes.

Un genre tout à fait secondaire, dans lequel Paul Jove, Alciat, Lod. Dolce, le peintre vicentin Pittoni, Ach. Bocchi, Domenichi, Gab. Simeoni et d'autres se firent un nom, eut le privilège de trouver de nombreux interprètes dans l'art. Je veux parler des devises ou emblèmes (« Imprese ») qui répondaient par leur subtilité à la tournure d'esprit du cinquecento. Une citation empruntée au recueil d'Alciat[2] montrera ce qu'il y avait de banal à la

1. Aux illustrations de *Roland furieux* énumérées dans notre second volume (p. 65), nous avons à ajouter une série importante de peintures sur faïence faisant partie de la collection Spitzer : assiette d'Urbin, par F. Zante (1537), avec le Combat de Griffon contre les habitants de Damas (ch. XVIII); bassin de Deruta, par « el Frate » (1545), représentant Bradamante s'avançant vers l'enchanteur Atlant (ch. IV); plat attribué au même artiste, représentant le Combat de Roger et de Mandricart (ch. XXX). Dans la même collection, un coffret en cuir sculpté, du XVI[e] siècle, représente trois épisodes des luttes de Roland avec Rodomont (ch. XXIX) et le stratagème employé par Olivier et ses amis pour s'emparer de Roland (ch. XXXIX). Au Louvre, une coupe de Deruta, décorée en 1545 par « el Frate », nous montre Rodomont enlevant Isabelle (ch. XXVIII), et une coupe de Rimini, Guidon dans l'île des Femmes (ch. XX). (Darcel, *Notice des Fayences*, p. 96, 319.) A Bergame, un élève de Palma Vecchio, Giovanni de Busi, surnommé Cariani, qui travailla de 1514 à 1541, peignit à fresque, près de la tour de Citadella, le Combat de Marphise, de Bradamante et de Roger. Un fragment de cet ouvrage subsiste encore (*Notizie d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 126). Deux gravures anonymes, de l'école d'Agostino Veneziano, contiennent le portrait en buste de Roland et de Bradamante, le casque en tête, le cou nu, la poitrine protégée par une cuirasse (collection Schœlcher, à l'École des Beaux-Arts).

2. QU'IL NE FAUT RIEN REMETTRE AU LENDEMAIN.

Des Alciatz la marque est un Alce ou Ellein (élan)
Qui tient cest escriteau : Ne diffère à demain.
Le grand Roy Alexandre, enquis de ses victoires
Qu'il obtint en brief temps, et de ses faits et gloires,
Et dont cela venoit? Pour n'avoir séjourné,
Dit-il, pour rien qui fut, ne m'estre destourné.
Cecy monstre l'Ellein, qui a autant de force
De corps, comme il est viste et soudain à la course.

(D'après la traduction publiée à Paris en 1584; embl. III.)

Au palais de Caprarole, les devises figurées dans les ornements sont les fleurs de lis des Farnèse, un vaisseau, une flèche dirigée contre un écusson suspendu à un arbre; des inscriptions grecques les accompagnent. Le cardinal Pyrrhus de Gonzague († 1529) choisit pour devise Hercule tuant l'hydre, avec l'inscription : « Tu ne cede malis »; Vittoria Colonna, un écueil contre lequel viennent se briser les flots, avec l'inscription : « Conantia frangere franguntur ».

Citons également ici les sonnets en rébus qui font leur apparition avec le *Libro di M. Giovanbattista Palatino cittadino Romano... nel quale s'insegna a scriver ogni sorte di lettera*, etc. (Rome, 1550, fol. 46). Les rébus de Tabourot des Accords sont postérieurs : les *Bigarrures*, dans lesquelles ils parurent pour la première fois, ne datent en effet que de 1572.

fois et de quintessencié dans ces inventions, qui ont laissé tant de traces dans les petits comme dans les grands arts. Dans le même recueil, l'homme réfractaire à l'Amour est personnifié par un oiseau placé dans un cercle, les ailes étendues, de manière qu'elles forment une croix avec son corps. Plus pittoresques sont les illustrations des *Sorti* ou *Giardino di Pensieri*, de Francesco Marcolini de Forli (Venise, 1540). Au milieu de combinaisons de jeux de cartes, la Paresse (« Otio ») est représentée par un homme assis à côté d'un porc, la Chance (« Caso ») par un laboureur découvrant un trésor.



Portrait de Fr. Marcolino.
D'après les « Sorti » (Venise, 1540).

En revenant à l'art, on me permettra de revenir également au rapprochement sur lequel j'ai insisté au début de ce travail : les Écoles sont comme les individus; elles ont une période d'enfance, une période d'adolescence, de plénitude et de déclin; il s'y établit une sorte, sinon de polythéisme, mais de polyanthropie, je veux dire une communion ou une contagion intime, une solidarité entre les hommes de la même génération et entre les générations du même pays. D'ordinaire, comme dans le règne végétal, elles débutent par des formes maigres et chlorotiques (débuter par des formes lourdes et obtuses est le propre des nations barbares), passent de là à un modèle plus plein, à un coloris plus nourri, pour aboutir finalement à un style ample et robuste. La facilité, ou la banalité, quel que soit le terme que l'on veuille adopter, est la dernière étape, celle qui précède la décomposition et la mort.

A côté de la dégénérescence commune à une société ou à une race, il y a l'épuisement propre à un genre. Les conditions tirées de la physiologie ou de la médecine sont impuissantes à expliquer ce phénomène, qui est soumis à des lois purement intellectuelles. Nous constatons ici que l'état d'âme d'une génération est influencé et conditionné, si l'on peut ainsi dire, par le degré de perfection réalisé par la génération qui l'a précédée. Les succès de celle-ci peuvent produire un entraînement fécond, mais ils peuvent aussi frapper d'impuissance : cela s'est vu à la suite des suprêmes triomphes de l'Age d'Or. Les successeurs

de Michel-Ange et de Raphaël n'ont-ils pas littéralement succombé sous les prodiges accomplis par ces maîtres?

Oui, c'est le privilège des hommes de génie, privilège plus enviable encore que cruel — « felix culpa » — d'écraser les talents moyens au profit de leur grandeur, de faire la solitude là où des générations entières eussent pu vivre commodément des siècles durant. Ce privilège, à toutes les époques créatrices, à Athènes comme à Florence, les grands artistes l'ont exercé. Seules les époques de stagnation, de décadence ou de barbarie l'ont ignoré : pendant le Bas-Empire la production est essentiellement anonyme.

Si l'apparition des hommes de génie échappe à toute analyse, si nul pronostic tiré de l'hérédité ne peut la faire prévoir[1], en revanche l'histoire n'est pas désarmée et peut procéder avec une certitude relative vis-à-vis d'une moyenne d'hommes de talent surgissant dans une région déterminée. Les annales de l'art en Italie nous apprennent que chaque province, à tour de rôle, est venue ajouter sa pierre à l'édifice commun. La peinture italienne semblait avoir donné sa dernière note avec l'École vénitienne, lorsque deux Écoles, dont on peut discuter le mérite, mais non pas l'importance historique, l'École bolonaise et l'École napolitaine, fixèrent de nouveau sur la Péninsule l'attention de l'Europe artiste.



La Paresse, d'après les « Sorti » de Marcolini.
(Venise, 1540.)

Par la force des choses, la Renaissance, parvenue à son apogée, devait décliner, déchoir. C'est une loi inéluctable : de la souveraine possession de tous les secrets naissent la souveraine banalité et la souveraine décadence. Il ne saurait en être autrement : au lieu de consulter la nature, source inépuisable, les épigones ne consultent plus que les maîtres. Plus paresseux ou plus découragés que leurs initiateurs, ils en arrivent, à force de copier des formules, à perdre jusqu'à la faculté de regarder en face le monde réel, de le voir

1. Les expériences auxquelles MM. Darboux et Charcot ont récemment soumis le calculateur-prodige Inaudi peuvent fournir à l'histoire de l'art quelques indications utiles. Dans son cas, le rôle de l'hérédité est nul; la surexcitation de tel ou tel lobe au détriment de tel autre est tout; tandis que ses prédécesseurs ont fait appel, pour se représenter de longues séries de chiffres, à la mémoire visuelle, Inaudi, dans ses opérations mnémoniques, recourt uniquement à l'audition mentale, etc., etc. (*Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, 1892, t. I, p. 1329 et suiv.)

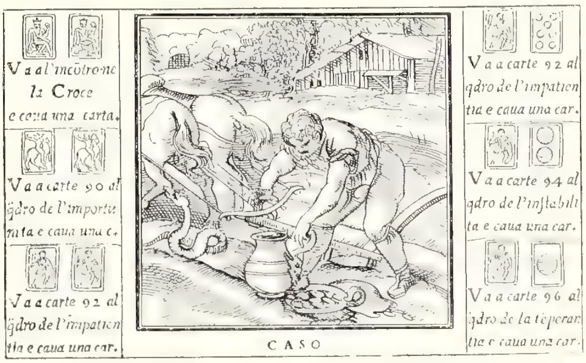


Étude de Femme, par Michel-Ange. (Musée des Offices.)

de leurs propres yeux. Est-il un spectacle plus navrant que les pastiches ou le maniérisme de ces décadents, les Vasari, les Zuccheri, les Alessandro Bronzino!

Michel-Ange entrevoyait cette loi historique lorsque, après avoir examiné une médaille du Grecchetto, il s'écria que l'heure de la mort avait sonné pour l'art, parce qu'il était impossible de faire mieux : « Che era venuto l'ora della morte nell'arte, perciocchè non si poteva veder meglio ».

Rien ne justifie mieux la maxime que la roche Tarpéienne est près du Capitole. L'art italien, qui avait mis tant d'années à monter au faîte, en descendit avec une rapidité vertigineuse : bien plus, la plénitude du triomphe et le commencement de la décadence se touchèrent et se confondirent. De propos délibéré ou à leur insu, une foule d'artistes, même parmi les plus grands, puisèrent dans l'œuvre de leurs prédécesseurs. Nous voyons le Corrège imiter à la fois Raphaël et Michel-Ange, le Titien emprunter à ce dernier la figure de Dieu séparant la lumière des ténèbres et l'introduire dans son tableau de la *Bataille de Cadore*, pour représenter un général tombant de cheval, ou encore le Tintoret transformer en Jupiter le Samson du même, en plaçant un aigle sous ses pieds et en substituant à la mâchoire d'âne le tonnerre et la foudre. Que sera-ce si nous abordons le troupeau des plagiaires? Vasari, qui a sacrifié au même péché (se connaît-on soi-même!), a caractérisé en termes excellents ces mauvais praticiens ou inventeurs (« praticaccio-inventore »), copiant à droite et à gauche, comme Aspertini, tout ce qui leur tombe sous la main.



La Chance, d'après les « Sorti » de Marcolini.
(Venise, 1540.)

Ces répétitions ne sont pas à confondre avec la conviction et la fermeté, qualités essentielles pour la formation d'une école et plus encore pour celle d'un style. Il y faut en effet un accord complet entre le public et les artistes, un mélange d'initiative et de discipline, une certaine surexcitation intellectuelle s'alliant à une certaine fixité. Si une génération entière n'abdique pas toute velléité de divergence et de scission, si elle ne s'unit pas dans un idéal commun, si elle ne croit pas fermement à telle ou telle forme de l'art, cette forme n'acquerra pas de cohésion, ne deviendra pas viable. L'indécision et l'éclectisme, à plus forte raison l'agitation, autant de causes d'impuissance.

Or, les qualités qui viennent d'être énumérées, l'Italie les possédait en raison

de son éloignement pour les innovations. Si elle ne connaissait plus la tranquillité extérieure, elle goûtait du moins ce calme intérieur (bien distinct de la somnolence du XVIIe siècle), ce recueillement, qui permet de s'assimiler avec maturité certaines impressions et d'en éliminer d'autres. Il en est d'un peuple comme d'un individu : le bonheur est en lui, non au dehors.

Heureusement pour l'Italie, pendant plusieurs générations encore, surtout dans le Nord, une notable partie de ses artistes garde le privilège d'arrêter son attention sur les objets, posément, avec amour. Quelle vision nette et réfléchie, calme et sereine, se reflète par exemple dans les peintures du Corrège, dans les gravures de Marc-Antoine et de son groupe! Tout en faisant la part du progrès, ils ignorent ou dédaignent ces procédés que je qualifierai d'anglais ou d'américains (ne sont-ce pas les Anglo-Saxons qui ont inventé la formule « time is money? ») et qui consistent dans la suppression de tout facteur intermédiaire, dans la solution trop rigoureuse d'un problème, dans l'assimilation de la vie à un trajet qu'il s'agit d'effectuer dans le moins de temps et avec le moins de dépenses de forces possible, en un mot dans une course au clocher perpétuelle.

Jusqu'à son dernier jour, dans la littérature comme dans l'art, dans la science comme dans les usages de chaque jour, la Renaissance italienne se distingua par quelque chose de posé, de lent et de noble, l'amour des belles périodes, écho du caractère même de l'Italie, si éloigné en tout, même en ses emportements, de la « furia francese ». L'art surtout était discipliné et « entraîné » au point que rien ne put le détourner de son idéal. Le goût du fantastique, du comique et du grotesque avait pénétré par bien des infiltrations dans la poésie (genre bernesque, genre macaronique, pasquinades, etc.) : il demeura inconnu aux artistes.

Vers la fin du siècle seulement, une sorte d'agitation s'empara des esprits et entraîna l'image de toutes choses dans un tourbillon où la netteté et le recueillement disparurent irrévocablement. Je ne saurais mieux faire ressortir ces différences qu'en comparant le XVIe siècle italien au XVIIIe siècle français. Ici tout est aussi vif, léger et spirituel que là tranquille et régulier. Les gravures de Callot, où chaque intermédiaire est supprimé, pour ne laisser subsister qu'une sorte de silhouette, marquent la transition.

Il en fut de même de l'inspiration, c'est-à-dire de cet échauffement, de cette surexcitation du cerveau, qui substitue au froid raisonnement les intuitions du génie. Longtemps encore certains artistes privilégiés produisirent de verve et comme sous l'empire d'une sorte de nécessité intellectuelle. Après eux, leurs conquêtes ayant résolu les dernières difficultés de la technique ou de la composition, la raison et la volonté firent tout. On ne travailla plus instinctivement, mais de propos délibéré, de tête, aussi bien que « de chic ». De là le manque de spontanéité et le manque d'intérêt de tant de productions banales à force de facilité.

La diminution de l'imagination et de la fantaisie au profit de la raison est, si je ne m'abuse, un des critères qui permettent le mieux de différencier la Fin de la Renaissance d'avec ce que j'ai appelé l'Age d'Or. Raphaël, Michel-Ange, qui domine les deux périodes, Giorgione, et, d'une manière plus générale, les Vénitiens, avaient proclamé l'indépendance de l'artiste vis-à-vis de son sujet; la forme avait passé avant l'idée. Chez leurs successeurs, les Vasari, les Zuccheri et autres, au contraire, tout est raisonné et voulu jusque dans les moindres détails. Prenez le programme des fresques de la villa de Caprarole ou de la coupole du Dôme de Florence, quel triomphe de la logique, comme tout est méthodiquement déduit! On dirait des géomètres, non des hommes d'imagination.



La Justice, d'après la gravure de Marc-Antoine.

Sur la valeur des idées littéraires en matière d'art, je me suis expliqué assez souvent (voy. notamment t. II, p. 58) pour n'avoir plus besoin de redire là-dessus mon sentiment. Ce que pouvaient valoir ces idées, on ne le vit que trop lorsque aux qualités techniques si solides des âges précédents se substitua la déplorable facilité qui caractérise les Écoles romaine et florentine, ou encore, lorsque, avec plus de probité professionnelle, mais avec un manque d'inspiration non moins absolu, les Bolonais du XVIIe siècle, — les Carrache, le Guide, le Dominiquin, — s'attaquèrent indistinctement à la

mythologie, aux sujets sacrés ou aux poésies de leurs contemporains[1].

Naguère (voy. t. II, p. 463) le choix des sujets impliquait encore certaines convictions chez l'artiste, aussi bien que chez le Mécène. Plus tard, au contraire, les uns et les autres ne consultèrent plus que leur fantaisie. L'éclectisme fit accepter indifféremment les motifs les plus insignifiants ou invraisemblables. Seuls quelques énergumènes s'efforcèrent d'ajouter à l'originalité du style je ne sais quel piquant dans la conception, tendance propre aux époques raffinées et savantes, plutôt qu'aux époques véritablement artistes. Nous savons, entre autres, qu'un certain peintre de Brescia, du nom de Girolamo, se fit une réputation en traitant des thèmes fantastiques et bizarres.

Étant donnée une telle élasticité, on pourrait dire une telle indifférence, il n'est pas surprenant qu'au cours même du travail les artistes aient changé,

1. On pourrait, dans une certaine mesure, appliquer à la peinture littéraire la théorie des symbolistes modernes, et dire, avec M. Mallarmé, que « nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; que le suggérer, voilà le rêve » (voy. Nordau, *Dégénérescence*, t. I, p. 206). Toute allusion trop directe, toute interprétation trop pratique, ne peut se faire qu'au détriment de l'imagination, au détriment de toutes les pudeurs qui sont dans l'âme de l'artiste, au détriment en un mot de son indépendance.

Rien de mieux déduit, mais rien aussi de plus pitoyable comme exécution que les fresques de Vasari et de Fed. Zuccheri dans la coupole du Dôme de Florence. On en jugera par le schéma ci-dessous. Quel dommage qu'un Raphaël ou un Michel-Ange n'ait pas eu à interpréter un programme aussi savamment élaboré !

Anciens.

Anges tenant l'Ecce Homo.

Séraphins. Chérubins.

LE SAINT-ESPRIT.

Anges. Dieu le Père. Anges.

Anges. Le Christ. Anges.

La Vierge. Saint Jean-Baptiste.

ÈVE. ADAM.

Livre ouvert. Livre fermé.

Saint Zanobi. Saint Miniato. Santa Reparata.

Saint Jean Gualbert. Saint Antonin.

Anges avec la trompette. Saint Cosme. Anges avec la trompette.

Saint Damien.

Le Firmament. Le « Primo Mobile ». L'Empyrée.

La Foi. La Charité. L'Espérance.

L'Église triomphante.

Le Temps. La Nature. Le Mouvement.

Le Jour. La Nuit.

Les Douleurs. La Mort. Les Infirmités.

non seulement le nom, mais encore la destination d'un ouvrage. Bandinelli, qui ne doutait de rien, métamorphosa en un *Bacchus* sa statue d'*Adam*, qu'il trouvait trop serrée des flancs, et en une *Cérès* sa statue d'*Ève*. On affirme de même que la *Vierge à la rose* du Parmesan (Musée de Dresde) fut primitivement une *Vénus accompagnée d'un Cupidon*.

Non moins choquant était ce que j'appellerai le manque de propriété. Un exemple entre cent : un certain Battista de Vérone orna la façade d'un mont-de-piété d'une foule de figures nues plus grandes que nature. Quel non sens!



La Forge de Vulcain, par Vasari.
(Musée des Offices.)

Il serait difficile d'imaginer un sujet mythologique, historique ou allégorique qui n'ait pas été mis en peinture. Rien ne trahit mieux l'indigence de l'imagination ou plutôt l'absence de sincérité qu'une abondance aussi stérile.

Veut-on savoir avec quelle facilité on adoptait un sujet, on n'a qu'à lire les Mémoires de Cellini : au cours d'une conversation, un des interlocuteurs propose, pour la décoration d'une salière, Vénus et Cupidon; un autre, Amphitrite accompagnée de ses Tritons; Cellini se prononce, on ne sait trop pourquoi, pour l'Union de la Terre avec l'Océan[1].

Aux compositions trop littéraires firent pendant celles où l'idée était absolument sacrifiée à la facture. Si les Florentins et les Romains mettaient parfois

1. Ed. Tassi, t. II, p. 113. — Un autre sculpteur célèbre, Jean Bologne, avait mis la dernière main au plus célèbre de ses groupes, mais ne savait encore quel nom lui donner. Un ami lui proposa de l'appeler l'*Enlèvement d'Andromède par son oncle Phinée;* Borghini, au contraire, insista pour qu'il le baptisât l'*Enlèvement des Sabines :* ainsi fut fait. Pour rendre le sujet plus clair, l'artiste composa un bas-relief en bronze qui ne laissait aucune place au doute et qui fut incrusté dans le piédestal (Desjardins, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, p. 35-36).

trop de précision et de sécheresse dans leurs compositions, dominés qu'ils étaient par le désir de donner, du thème choisi, l'interprétation la plus complète, en revanche les Vénitiens se bornaient souvent à de simples tours de force de coloris, se contentant d'évoquer de beaux corps, un paysage poétique, sans essayer de mettre dans leurs compositions une signification quelconque. Toute la magie de leur pinceau ne saurait, à mon avis, racheter une telle abdication de la pensée. Comme on reconnaît bien les héritiers des Orientaux à cette prétention de flatter la vue sans parler à l'esprit!

Le Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, sans se piquer d'érudition à la façon des Florentins ou des Romains, et tout en faisant fi de la vérité historique ou de la couleur locale, réagirent contre un tel laisser aller. Renonçant à ces peintures énigmatiques, où le principal régal est pour les yeux, non pour la pensée, ils estimèrent qu'à rentrer dans les voies normales, à s'attaquer à des sujets nettement déterminés[1], et à triompher loyalement dans une arène accessible à tous, il y avait plus de gloire qu'à se placer en dehors de toute donnée rationnelle. Aussi ne recherchèrent-ils plus de sujets incompréhensibles, mais des motifs en quelque sorte courants, empruntés à l'histoire sainte, à l'histoire grecque et romaine, à la mythologie. On a souvent pu se demander, devant le fameux Titien de la galerie Borghèse, laquelle des deux femmes incarnait l'Amour sacré et laquelle l'Amour profane : du moins personne n'a-t-il jamais hésité sur le sens même du tableau. Ce fut surtout Véronèse qui rétablit dans ses droits l'élément littéraire, si complètement méconnu par Giorgione, et que le Titien lui-même avait trop souvent sacrifié à la recherche des effets de lumière et de coloris.



L'Art littéraire dans les faïences.
Le Jugement de Marsyas.
(Plat de Castel-Durante; 1525.)

De même que nous avons analysé les facteurs qui ont contribué à l'essor des écoles italiennes pendant le XVe siècle, à leur épanouissement pendant l'Age d'Or, nous devons marquer ici les principaux éléments de la décadence.

1. Les potiers avaient l'habitude d'expliquer le sujet de leurs plats par un verset en langue vulgaire, tels que : la « Haute Naissance de Dieu fait homme (1540) », le « Premier Sang répandu pour nous (1541) », ou encore « Metabus lance Camille au delà du fleuve des Amazones (1541) », les « Grossiers Paysans changés en grenouilles (1551) ».

Constatons tout d'abord que, malgré le courant général, la dernière période de la Renaissance offre encore par centaines les pages les plus grandioses ou les plus séduisantes, et nous transporte dans une atmosphère enivrante de poésie et d'art. Le milieu a baissé, mais que de merveilles encore! N'oublions pas, au reste, qu'à bien des égards nous assistons, non pas à une décomposition des éléments de la période précédente, mais à une évolution nouvelle, que les œuvres mêmes des décadents, tels que les Michel-Ange de Caravage, les Salvator Rosa, les Ribera, et autres chefs de l'École napolitaine, renferment une foule de germes féconds. A-t-on pesé au juste ce que leur doivent les Flamands, les Hollandais et les Espagnols?



L'Art littéraire dans les faïences.
L'Enlèvement d'Europe. (Plat d'O. Fontana.)

Il y avait dans les principes de l'Age d'Or, dans son amour pour la généralisation, dans son dédain pour tout ce qui est individuel, un germe de décadence. A force de proscrire « les taches locales ou nationales », comme disait Ernest Renan[1] en parlant du « miracle grec », et de poursuivre un type de beauté éternelle, on en vint à l'abstraction. A la vision concrète, c'est-à-dire vivante, du corps humain conçu comme un tout animé d'une impulsion unique, se substitue je ne sais quelle vision fragmentaire, symptôme d'impuissance et de dégénérescence. On s'arrête à dessiner une jambe, un bras, qui n'en finit pas, sans se soucier de les rattacher au corps d'une façon organique. Ce sont des membres juxtaposés, et non plus cet ensemble si net et si logique que les Léonard et les Raphaël s'entendaient à fixer d'un coup de crayon.

Vasari, quelque engagé qu'il fût dans le mouvement, en tant qu'artiste, s'est rendu compte, en tant qu'historien, de ces lacunes : il gémit sur les torses trop grands qui jurent avec les bras et les jambes trop grêles[2].

Ce goût croissant pour la convention engendra une foule d'autres défauts : l'enflure, la boursouflure, la déclamation. Les cinquecentistes se sentent trop à l'étroit dans les cadres anciens; il leur faut le colossal. Comparé à leurs

1. *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, p. 59. — Winckelmann a comparé la beauté parfaite à l'eau pure, qui n'a aucune saveur particulière. (Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 22.)

2. Vie de Pontormo.

héros, saint Christophe, le colosse par excellence du moyen âge, se trouve ramené aux dimensions d'un simple saint local. La peinture, à cet égard, n'a rien à envier à la sculpture[1]. Si Cellini modèle pour François I[er] son *Mars*, dans la tête duquel une femme pouvait se cacher, Jules Romain peint à la villa Madame son *Polyphème* gigantesque, et au palais du Té les *Géants* que l'on sait; Polydore de Caravage et Maturino ornent de *Prophètes*, de dimensions inusitées, la façade de l'église Saint-Pierre-ès-Liens à Rome; Pordenone peint également des *Géants*. Jean Bologne sculpte enfin l'*Apennin* ou le *Jupiter pluvieux*, qui, bien qu'assis, ne mesure pas moins de 25 mètres.



L'Apennin de Jean Bologne. (Villa de Pratolino.)

A la recherche de tout ce qui était extraordinaire et anormal, firent pendant les artifices et surprises de toute nature.

Les TROMPE-L'ŒIL, déjà connus des anciens (qui ne se rappelle le chien incrusté en mosaïque, avec l'inscription « Cave canem » ?) et fort populaires pendant le XV[e] siècle, furent un des plus innocents parmi ces raffinements.

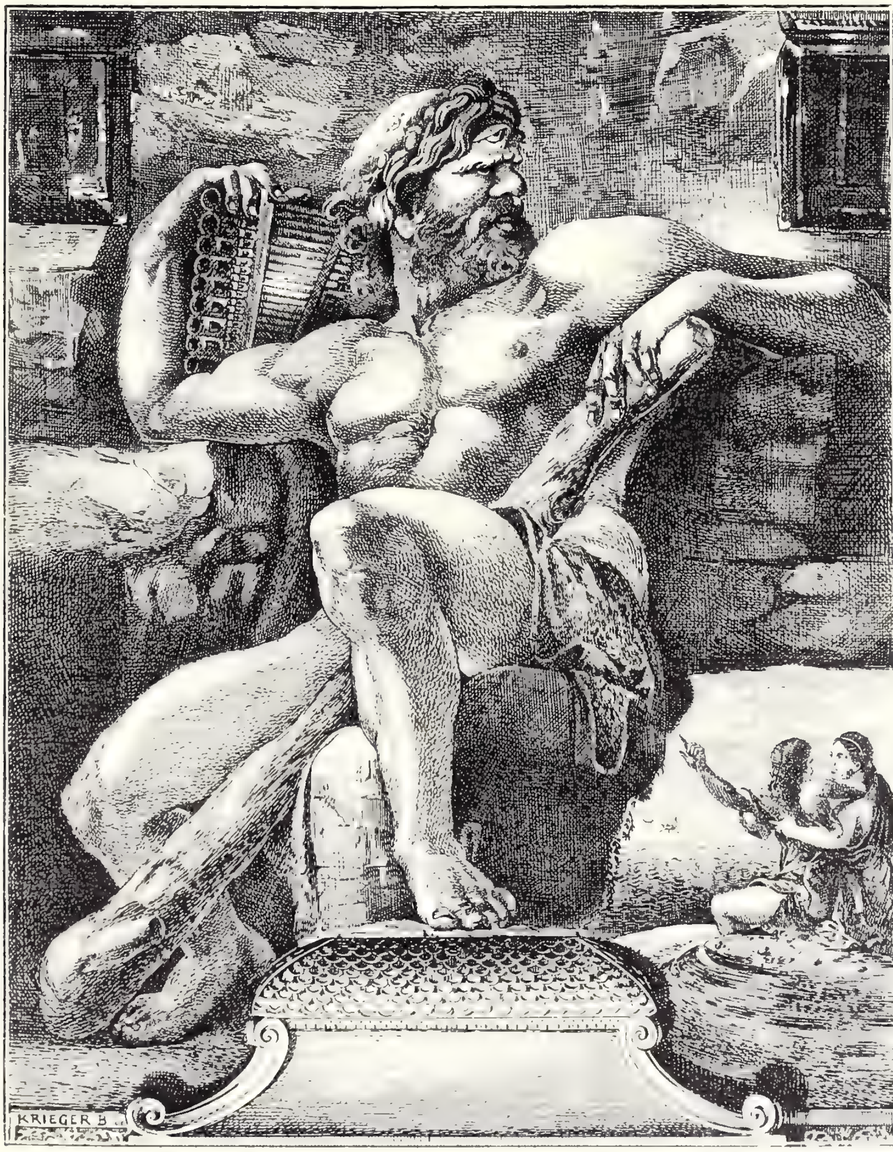
Dans la fameuse salle des Géants, au palais du Té, Jules Romain fit disposer les portes, les fenêtres, les cheminées, de telle sorte que les blocs de rocher dont elles étaient formées semblaient sur le point de s'écrouler. En allumant du feu, on faisait apparaître de nouveaux géants dévorés par les flammes.

A Ferrare, au palais Scrofa-Calcagnini, Ercole Grandi réalisa un effet de perspective qui rappelait le plafond du palais de Mantoue peint par Mantegna[2].

1. Aux exemples rapportés dans notre second volume (p. 79) on peut ajouter la statue colossale d'*Hercule* exécutée par Ammanati, pour Marco Benavides de Padoue (25 pieds de haut), et celle, plus gigantesque encore (40 brasses de haut!), que Clément VII se proposait de faire élever, en 1525, par Michel-Ange, sur l'angle de la loge du jardin des Médicis à Florence. (*Lettere di Michel-Angelo*, édit. Milanesi, p. 449.)

2. Article de M. Venturi dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 197.

Paul Véronèse ne prodigua pas moins les trompe-l'œil dans ses fresques de la villa Barbaro : ici c'est un paysage que l'on croit découvrir à travers une



Le Polyphème de Jules Romain.
(Salle de Psyché, au palais du Té à Mantoue.)

fenêtre; ailleurs un chasseur, son épieu à la main, un chien à ses côtés, s'avance au-devant du visiteur, tandis que, sous le chambranle d'une porte, se tient obséquieusement un page. Garofalo à son tour figura, au séminaire archiépiscopal de Ferrare, une balustrade derrière laquelle se prélassent une série de personnages.

Mais le plus grave des signes avant-coureurs de la décadence, ce fut la tendance à l'improvisation. La facilité de la conception et la rapidité de l'exécution commencent à passer pour les marques indéniables du talent. L'inspiration ne consiste-t-elle pas dans la pleine possession d'une idée et d'un procédé, et cette possession ne s'affirme-t-elle pas dans la liberté avec laquelle un artiste triomphe de toutes les difficultés! On apprécie surtout les peintres ou les sculpteurs qui sont nés, d'après l'expression de Vasari dans la biographie du Parmesan, avec le pinceau ou le ciseau à la main[1].

Ce n'est pas à dire que le XVI[e] siècle ne compte pas une foule d'exceptions honorables.

Michel-Ange, en tant que sculpteur, travaillait d'une manière intermittente, tantôt avec une hâte fébrile, tantôt avec une sage circonspection. On a cru à tort qu'il improvisait ses statues : de nombreuses maquettes en cire ou en terre cuite parvenues jusqu'à nous prouvent qu'il les préparait, sinon avec autant de soin que ses confrères, du moins de manière à restreindre le rôle de l'improvisation autant que possible; mais une fois qu'il avait saisi le ciseau et le maillet, il procédait avec une ardeur sans pareille; les éclats de marbre tombaient dru comme la grêle autour du travailleur enfiévré. En tant que peintre, Michel-Ange déployait une extrême célérité : une semaine au plus lui suffisait pour peindre une figure nue de grandeur nature; il lui arriva d'en achever certaines dans l'espace d'une seule journée[2].

Chez Cellini, la lenteur était la règle. Pour exécuter le portrait en cire de Bembo, il employa deux cents heures, et encore le laissa-t-il inachevé. Sa statue du *Persée*, commencée en 1545, ne fut terminée qu'en 1554, au bout de dix ans.

Quant à l'ennemi — on n'ose dire l'émule — de Michel-Ange et de Cellini, Baccio Bandinelli, s'il consacra des années et jusqu'à un demi-siècle à l'élaboration d'une seule œuvre, par exemple sa statue de *Saint Pierre* (commencée en 1513 et achevée en 1565 seulement), c'est qu'il avait accepté dans l'intervalle commandes sur commandes; en un mot, chez lui nous avons affaire à une interruption indélicate, et non aux scrupules de l'artiste qui s'opiniâtre sans réussir à se satisfaire.

Une facilité prodigieuse, avec laquelle celle du grand Rubens, seule dans l'histoire, peut se mesurer, permit au Titien de suffire à ses innombrables engagements. Mais si l'artiste vénitien commençait à la fois une infinité d'ouvrages, il avait pour principe de ne les achever que lentement. Ce procédé, qui offrait l'inconvénient de laisser refroidir l'inspiration, avait l'avantage de donner à l'exécution un plus grand degré de fini et de maturité. Le Titien l'appliqua notamment aux toiles que lui commanda le duc de Ferrare : l'une

1. Dans son *Dialogue sur la Peinture*, qui reflète si souvent les opinions de l'Arétin, Dolce déclare que la « facilité est la principale preuve de l'excellence dans toute espèce d'art et la plus difficile à réaliser ». (*Aretino*, p. 5.)

2. Cellini, *I Trattati;* édit. Milanesi, p. 218.

d'elles, *Bacchus et Ariadne*, resta sur le chevalet pendant de longues années, et ne fut livrée qu'en 1523, après des sollicitations sans fin.

Mais, encore un coup, ce sont là des exceptions. Si vous parcourez le recueil de biographies de Vasari, vous y trouverez par douzaines le récit de tours



Sainte Famille, par le Parmesan. (Musée des Offices.)

de force. Tantôt Vasari lui-même, le Tribolo et Andrea di Cosimo, assistés d'environ 90 peintres et sculpteurs, construisent et décorent en quatre semaines l'aile qui doit mettre le palais d'Octavien de Médicis en état de recevoir la future duchesse de Florence; tantôt Perino del Vaga peint, dans l'espace de vingt-quatre heures, un *Passage de la Mer Rouge*, qui ne mesure pas moins de quatre brasses; tantôt encore Raf. da Montelupo termine avec tant de célérité les

14 statues en terre et en stuc destinées à orner le pont Saint-Ange, à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint, qu'il a le temps de courir à Florence, où l'on attend également l'empereur, et d'y modeler, en cinq jours, deux statues de *Fleuves*, hautes de 9 brasses. Un peintre vénitien célèbre, le Tintoret, travaillait avec une telle « furia », que ses tableaux étaient achevés alors qu'on les croyait à peine commencés.

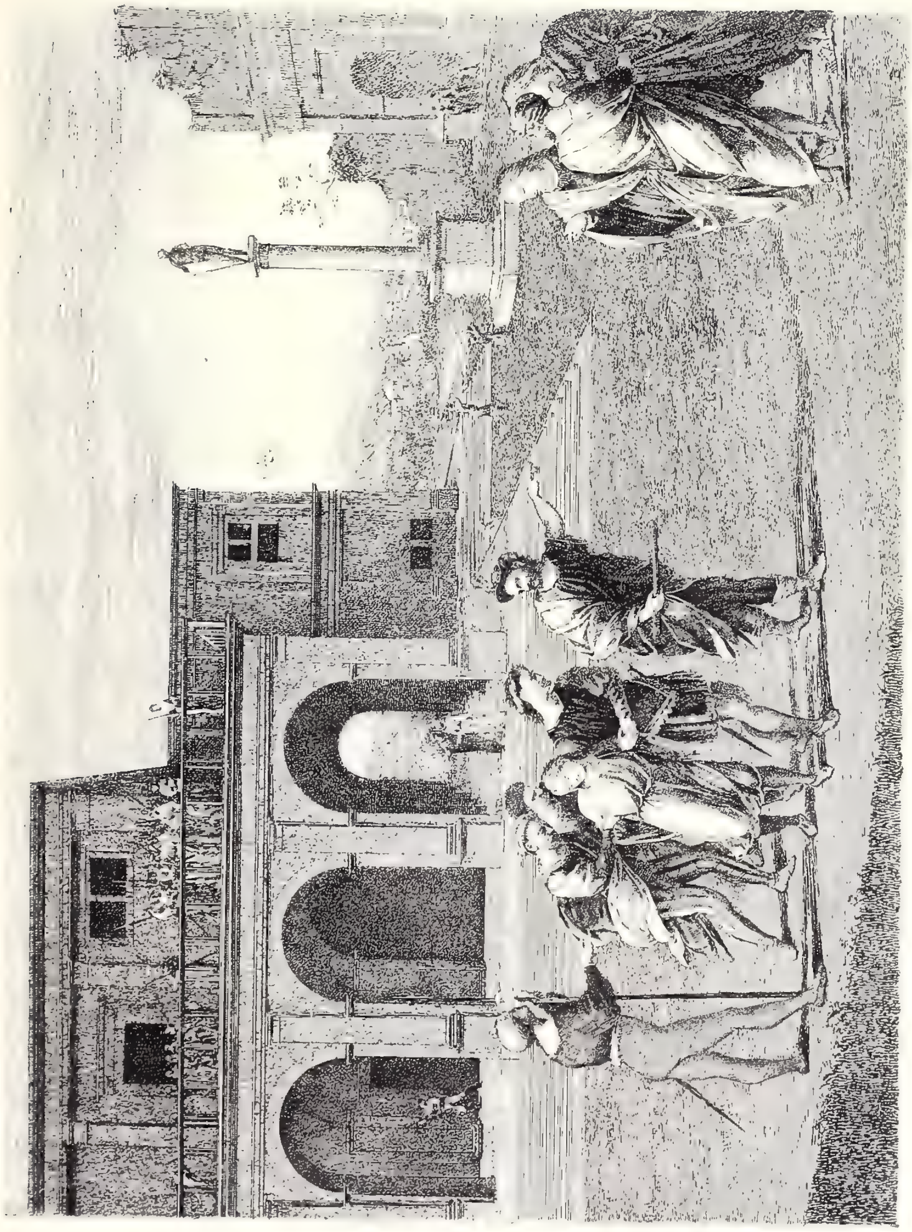
Un symptôme caractéristique, c'est que la fresque, procédé plus expéditif, gagne du terrain au fur et à mesure que la peinture de chevalet en perd.

A la longue, les productions de la gravure, non moins que celles des arts décoratifs, se ressentirent de ce manque d'étude. Prenez les estampes ou les illustrations sur bois : partout le dessin est devenu hâtif, sommaire et vide.

La pratique, de jour en jour plus répandue de la collaboration, engendra de son côté les plus grands abus. Raphaël, au milieu du prodigieux surmenage de ses dernières années, s'était vu obligé de recourir sans cesse, et sur la plus vaste échelle, à des auxiliaires parfois insuffisants. Ses successeurs renchérirent encore sur ces tendances. Perino del Vaga y déploya une véritable virtuosité. Il se bornait, son ami Vasari le certifie, à tracer des dessins d'après lesquels ses auxiliaires peignaient ensuite. « Si ce système, qui permet d'opérer avec célérité, est agréable aux princes et favorable aux intérêts matériels des artistes, il offre d'un autre côté, ajoute Vasari, de graves inconvénients. Un auxiliaire, si habile qu'il soit, ne traduira jamais les cartons de son maître avec l'amour, avec la fidélité que ce dernier y apporterait. Aussi, quand un artiste a soif de gloire, doit-il ne se fier qu'à lui-même; et cela je le sais par expérience. Lorsqu'il fallut décorer en cent jours la salle de la Chancellerie dans le palais de San Giorgio à Rome, j'appelai à mon aide un grand nombre de peintres qui altérèrent mes cartons au point qu'à dater de ce moment je n'ai emprunté le secours de personne. Si l'on veut acquérir une éclatante renommée et la conserver intacte, il faut n'accepter que les travaux que l'on peut exécuter de sa propre main. » Voilà qui s'appelle parler d'or.

Dans un autre passage, Vasari cite, comme un exemple de probité professionnelle, le Florentin Pontormo, qui ne recourait que rarement à ses élèves, et qui, lorsqu'il les employait, les abandonnait à leurs propres forces.

La facilité excessive des cinquecentistes, l'abus des collaborations entraînèrent d'autres inconvénients encore : ils amenèrent la surproduction, une surproduction fastidieuse. Qu'avons-nous à faire de tant de tableaux, de tant de statues! A la place d'une armée de médiocrités, nous réclamons quelques hommes supérieurs. Le talent étant la raison d'être des œuvres d'art, c'est à la qualité, non à la quantité, que nous devons nous attacher. Une nation d'architectes, de sculpteurs et de peintres deviendrait rapidement aussi odieuse qu'une nation de rhéteurs ou d'avocats, à la façon de ceux de la Rome impériale, ou de théologiens, à la façon de ceux de Byzance. En un mot, si ces



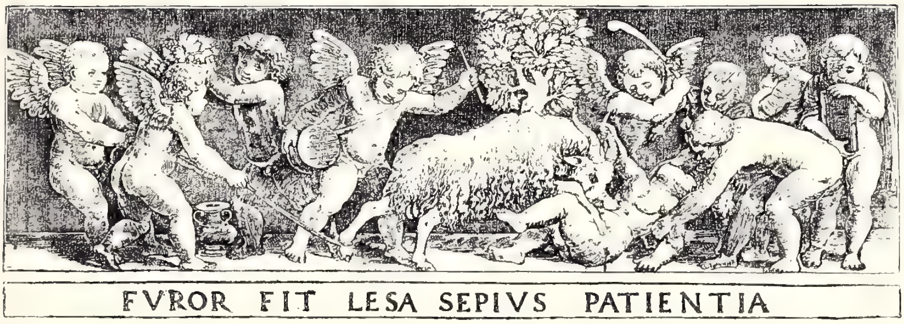
Joseph conduit en Égypte, par Pontormo. (Musée des Offices.)

exercices de l'ordre contemplatif peuvent s'adresser à tous, en tant que jouissances platoniques, ils demandent à n'être pratiqués, à titre de profession, que par une élite. C'est comme si l'on conviait tous les pâtres, bouviers et porchers à prendre place dans le temple que Lucrèce ou Raphaël ont édifié en l'honneur des sages, des poètes ou des savants. Sur ce point, les intérêts des disciplines supérieures ne s'accordent pas absolument avec l'égalié prêchée par le christianisme. Il faut en prendre notre parti.

Combien je préférerais une diffusion de lumières et de goût, mais une diffusion si complète que chacun, comme en Grèce, possédant le sentiment du beau, le moindre ouvrier serait capable de donner de la tournure à un escabeau, à une cruche, à un harnais! Puis, se détachant sur cette moyenne, qui présenterait une base si large, véritablement démocratique, les talents supérieurs, et eux seuls : là serait l'idéal. En un mot, je suis de ceux qui estiment, et je ne rougis pas de le confesser, que lorsqu'une peinture n'est pas, soit une œuvre ressentie et émue, soit un tour de force comme exécution, soit un document historique, c'est de la toile gâtée et gâchée, de la toile qui aurait pu servir à faire des voiles pour les matelots, des tentes pour les soldats, des vêtements pour les pauvres.



Coupe de Caffagiolo, aux armes des Médicis.
(Musée de Saint-Pétersbourg.)



Enfants lutinant un bouc.
(Fac-similé d'une gravure d'Agostino Veneziano.)

CHAPITRE V

LA TRADITION. — I. LES SOURCES : RUINES ET MUSÉES. — II. LES SUJETS. — L'ALLÉGORIE. — III. INFLUENCE DE L'ANTIQUITÉ SUR LE STYLE. — IV. L'ÉTUDE DU NU.

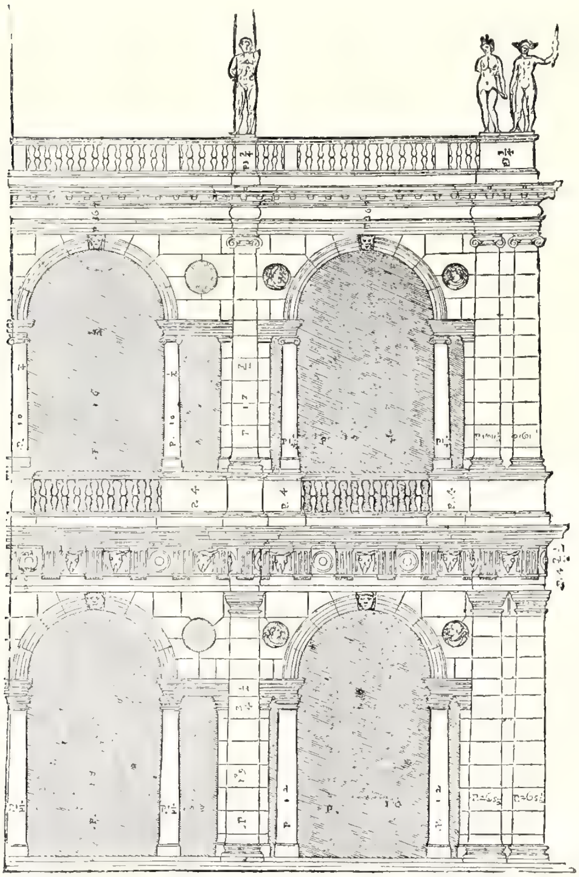
Vis-à-vis des modèles antiques, la Renaissance italienne suivit une gradation analogue à celle que nous avons constatée dans toutes les autres manifestations de la vie intellectuelle : elle avait débuté, avec les Primitifs, par une imitation naïve et incomplète; plus tard, pendant l'Age d'Or, elle s'était assimilé les leçons de l'antiquité avec autant de puissance que de liberté; au cours de sa dernière étape elle tomba dans l'imitation servile. Autant de phénomènes climatériques : à la période d'essor devait fatalement succéder la période d'affaissement. L'antiquité fut ici ce qu'elle a été d'un bout à l'autre de la civilisation italienne, un principe tantôt actif, tantôt passif, tantôt la cause et tantôt l'effet.

I

Commençons par les sources ouvertes aux artistes vers la Fin de la Renaissance[1] et, parmi elles, pour rester fidèles à la classification que nous avons adoptée, par les sources auxquelles puisèrent les architectes.

1. Les sources littéraires restèrent sensiblement les mêmes que pendant la période précédente,

Les derniers champions de la Renaissance, les San Gallo, les Vignole, les Serlio, les Palladio, s'en tinrent aux monuments déjà mis à contribution (t. II, p. 103); mais ils les analysèrent avec plus de rigueur encore que ne l'avaient fait leurs prédécesseurs, et ne jurèrent plus que par l'antique. Veut-on savoir à quel point en était venue cette religion, cette superstition, que l'on consulte la biographie de l'architecte véronais Falconetto : on y verra que ce maître était tellement habitué à consulter les modèles romains, qu'il n'hésita pas, un jour, à l'occasion d'une discussion avec un architecte étranger sur certain entablement antique, à courir de Vérone à Rome pour vérifier l'objet en litige. Avec quelle ardeur chaque génération ne renchérit-elle pas sur son aînée dans ce travail! Palladio rectifie Serlio; Desgodets rectifie Palladio et Serlio; le XIXe siècle rectifie le XVIIIe. On en arrive ainsi à une reproduction mathématiquement exacte, qui se substitue à une interprétation plus ou moins indépendante. C'est ici qu'éclate la différence entre le don de l'imitation et la puissance d'assimilation; copier, c'est reproduire servilement l'œuvre d'autrui; l'assimiler, c'est la transformer, la faire sienne. Or, malgré tant de germes de décadence, le XVIe siècle avait encore trop de vigueur pour parvenir à copier. Ce triste privilège a été réservé à notre époque, éclectique entre toutes.



L'Imitation antique dans l'architecture.
Projet de palais, d'après Palladio.

La fondation, à Rome, de l'Académie vitruvienne (1542) marque le désir de se rapprocher, plus encore que par le passé, des règles posées par le théoricien

et nous pouvons nous borner à renvoyer le lecteur à l'analyse que nous en avons donnée dans notre second volume (p. 107-130). Parmi les rares innovations, citons, d'après une communication de M. Froehner, les scènes du *Banquet* de Platon interprétées par le médailleur Cavino.

romain. Cette institution comptait au début, parmi ses membres, le cardinal Marcel Cervin, plus tard pape sous le nom de Marcel II, Bernardino Maffei, qui revêtit, lui aussi, la pourpre cardinalice, Al. Manzuoli, Gugl. Filandro, l'Espagnol Lod. Lucerna, le Siennois Claudio Tolomei (1492)-1556), le futur évêque de Curzola, puis Vignole et peut-être aussi Michel-Ange.



L'Imitation antique dans les plaquettes.
Hercule et le lion de Némée, par Moderno.

A en juger par la lettre-manifeste de Tolomei[1], l'Académie se proposait tout d'abord de restituer le texte si corrompu de Vitruve et d'en publier une édition latine critique, avec variantes, commentaires et gravures, etc. Elle ne craignait pas, à l'occasion, d'améliorer le style de manière à le rendre plus clair et plus élégant. Ce travail, essentiellement philologique, devait être complété par des vocabulaires italiens. Le programme comprenait en outre un recueil de tous les monuments existant à Rome, un corpus des statues, un autre des sarcophages et des inscriptions (idées reprises de notre temps par l'Académie royale de Berlin), des recueils de vases, d'instruments et d'outils antiques, etc., etc. La tâche était colossale; elle n'aboutit qu'à la publication du travail de Vignole, qui s'était mis à la disposition de l'Académie pour mesurer les antiquités de Rome.



L'Imitation antique dans les plaquettes.
Cacus volant les bœufs d'Hercule, par Moderno.

Grâce à cette étude si pénétrante, les architectes de la Fin de la Renaissance n'eurent plus rien à envier aux anciens, ni pour la science ou la ri-

1. Tolomei, *Lettere*. Venise, 1547. — Poleni, *Exercitationes Vitruvianæ primæ*. Padoue, 1739, p. 50-62. — Bottari, *Lettere pittoriche*, t. II, p. 1. — Pour ce qui est des éditions de Vitruve, elles se succédèrent rapidement, à partir de 1521, date de l'édition donnée par Cesare Cesariano. En 1522 et en 1523 on compte deux éditions florentines, en 1524 et en 1535 deux éditions vénitiennes, en 1536 l'édition de Caporali, etc.

chesse des combinaisons, ni pour la correction des détails. Mais toute médaille a son revers : la sécheresse se substitua aux fraîches, vivantes et poétiques créations des âges antérieurs, si exquises quoique parfois si incorrectes. Cette correction même disait clairement que l'époque des formules était arrivée : ce n'est qu'aussi longtemps que l'artiste cherche qu'il est exposé à se tromper. Combien les tâtonnements de celui qui crée, qui conquiert, ne sont-ils pas préférables à la froide assurance de l'imitateur!



L'Imitation antique dans les objets de toilette.
Fermoir de bourse.
(Ancienne collection Spitzer.)

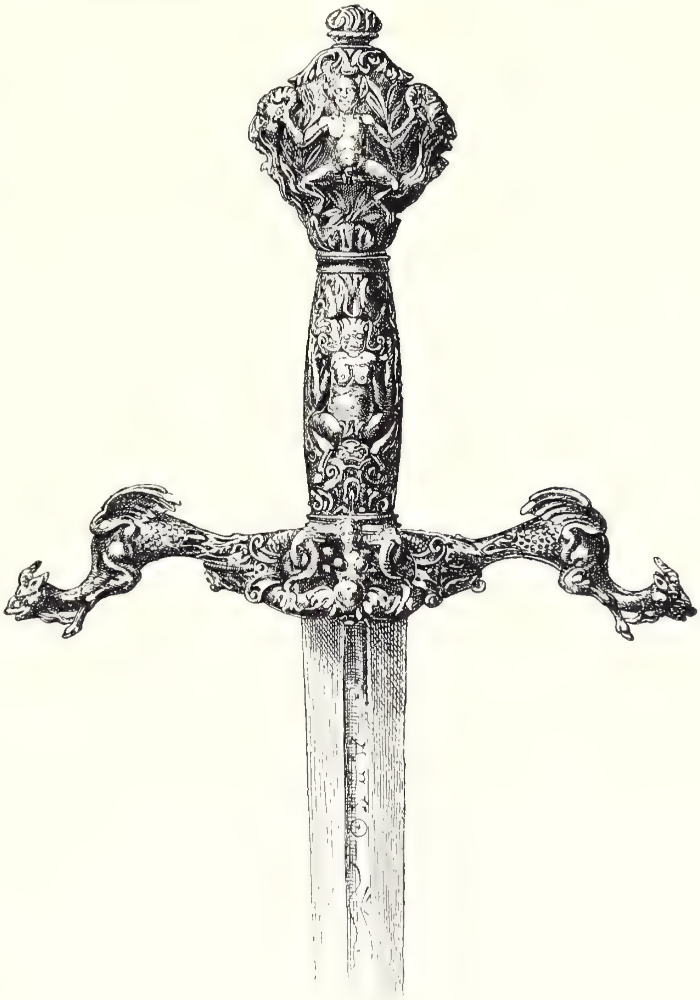
Aux sculpteurs, aux peintres, aux décorateurs, les statues et les bas-reliefs précédemment accumulés dans les musées ou les collections de l'Italie (t. II, p. 105-107) suffisaient à donner l'enseignement le plus varié. Mais l'ardeur des collectionneurs ne se ralentit pas : de nouvelles fouilles furent entreprises, de nouveaux chefs-d'œuvre reparurent à la lumière.

Rome continua de servir de centre et de foyer à ces études; d'un bout de l'Europe à l'autre, les fervents de l'antiquité la reconnurent pour capitale. Ils n'y admiraient pas seulement les innombrables documents dont regorgeaient les palais et les vignes, ils s'enflammaient aussi au spectacle des découvertes nouvelles qui surgissaient de ce sol inépuisable; ils respiraient avec délices cette atmosphère tout imprégnée de souvenirs glorieux. La Ville éternelle, outre les deux grands musées du Vatican et du Capitole, renfermait des collections particulières sans nombre. Parmi elles, celles des Capranica, des Della Valle, des Carpi, des Farnèse, des Cesi, des Médicis, étaient les plus importantes.

Une foule d'antiques célèbres sortirent de terre pendant cette période, mais aucune qui fût de taille à se mesurer avec les éclatantes trouvailles de la fin du xve et du commencement du xvie siècle : l'*Apollon*, le *Torse*, l'*Ariadne*, le *Laocoon*. Citons la *Chimère* de bronze (vers 1554), le *Rémouleur*, l'*Orateur étrusque* (1565), l'*Hercule Farnèse*, trouvé en 1540 dans les Thermes de Caracalla, le *Taureau Farnèse*, découvert au même endroit en 1546 ou en 1547,

la *Flore Farnèse*, etc. On sait quelle influence exerça l'*Hercule Farnèse* : cette copie romaine d'un original de Lysippe, caractérisée par la lourdeur et la vulgarité, devint le type de prédilection d'une longue série de générations. Les *Niobides* ne revirent le jour qu'en 1583, heureusement! Elles durent faire les délices de l'École de Bologne.

Plus libéraux que leurs successeurs du XIX[e] siècle ou que le gouvernement italien, les Papes de la Renaissance toléraient le vaste commerce d'exportation qui répandait au loin la bonne semence. Aussi bien ces trésors appartenaient-ils à l'univers entier, et non pas uniquement à leurs premiers détenteurs. C'était par longs convois, par cargaisons entières de navires, que statues et bas-reliefs prenaient le chemin de l'étranger[1].



L'Imitation antique dans les armes.
(Épée de la collection Spitzer.)

A Florence, les Médicis firent l'impossible pour ormer un musée comparable à ceux de Rome. Nous reparlerons plus loin des efforts tentés par Cosme I[er] et ses fils.

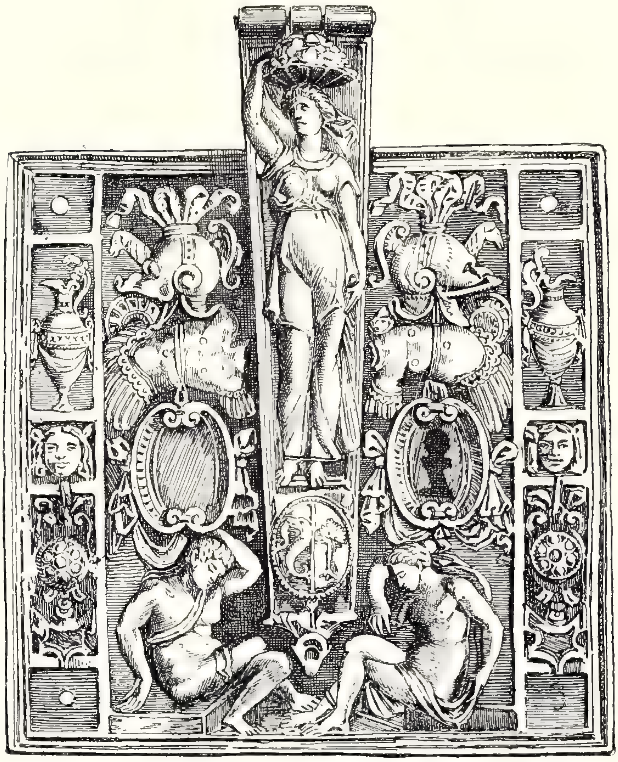
A Venise, les amateurs s'étaient de bonne heure montrés curieux de médailles et de pierres gravées antiques (t. I, p. 166); quelques statues ou bas-reliefs de la bonne époque grecque y avaient également trouvé un asile. Mais ce ne fut qu'après la donation de la grandiose collection formée par le cardinal Grimani que la Cité des Doges posséda enfin des séries véritablement dignes de ce nom.

Les archéologues, les Fulvio Orsini, les Onofrio Panvinio et une infinité

1. A. Bertolotti a publié dans l'*Archivio* de Gori (t. I, II, III) de longues listes d'antiques exportées de Rome au cours du XVI[e] siècle.

d'autres, mirent au service des artistes de précieux recueils de textes ou de planches; mais ces facilités tournèrent au détriment de l'art : les artistes, au lieu d'étudier les antiques dans les originaux et de se les assimiler laborieusement, se contentèrent trop souvent de puiser au hasard dans des reproductions éminemment imparfaites.

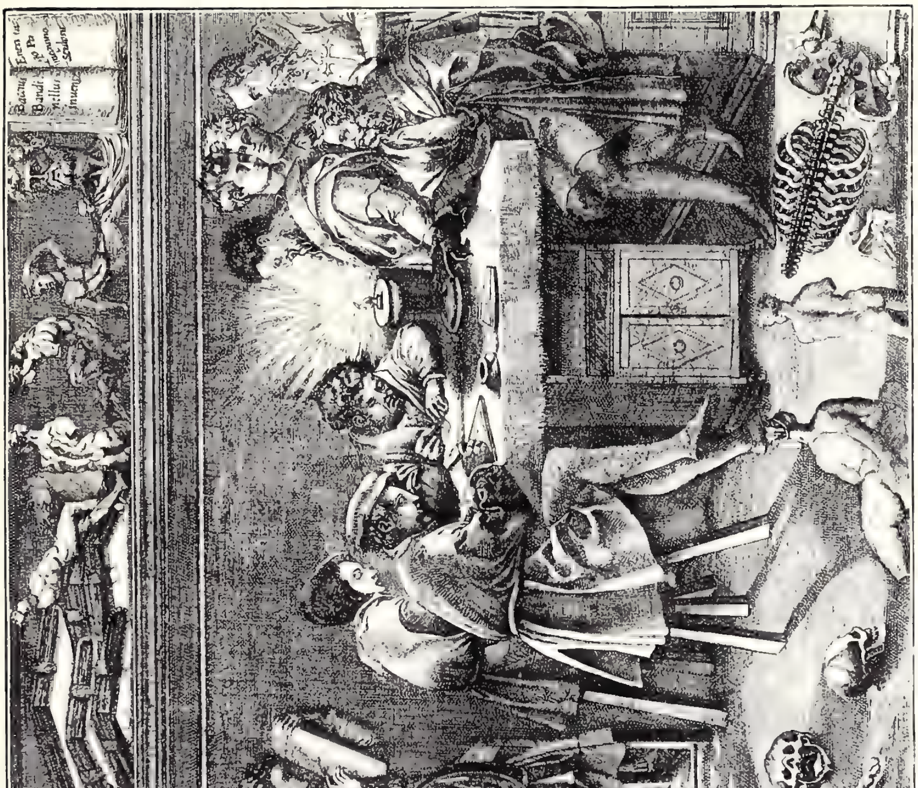
Les médailles fournirent des informations non moins précieuses que les marbres. Nous savons que Jules Romain, en particulier, s'appliquait avec ardeur à l'étude de ces documents. Les érudits vinrent ici encore en aide aux artistes; aux *Illustrium Imagines* d'Andrea Fulvio (Rome, 1517), au *Prontuario delle Medaglie* (Lyon, 1553), fit suite l'important ouvrage d'Enea Vico, *Discorsi sopra le Medaglie degli Antichi*, dédié au duc Cosme de Médicis (Venise, 1558)[1].



L'Imitation antique dans le mobilier.
Entrée de serrure (ancienne collection Spitzer.)

La nécessité d'étudier l'antique constituait un article de foi pour l'immense majorité des cinquecentistes. Aux yeux de Vasari, il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'atteindre aux dernières limites de l'art sans le secours de ces modèles. Le Corrège,

1. Les quattrocentistes s'étaient exercés, dans leurs moments de loisir, à contrefaire les antiques. Au XVI[e] siècle, les faussaires organisèrent méthodiquement leur industrie. Lorenzo Marmita excellait dans la contrefaçon des médailles romaines et tira un grand profit de ces contrefaçons. Mais ce furent surtout les Padouans, Giovanni Cavino et Alessandro Bassiano, qui atteignirent en pareille matière à une véritable virtuosité (*Cabinet de l'Amateur* de Piot, t. I, p. 388 et suiv.; t. IV, p. 403 et suiv.). Un sculpteur de Milan, Tommaso Porta, se fit une spécialité de la contrefaçon des bustes antiques : bien des acheteurs, au témoignage de Vasari, y furent pris. La marquise Isabelle d'Este elle-même, malgré sa clairvoyance, acheta comme antiques deux statues modernes. Il ne fallut rien moins que l'unanimité des témoignages du sculpteur Jac. Sansovino, de l'antiquaire S.-B. Colomba et d'autres experts pour lui en démontrer la fausseté. La marquise mit une certaine âpreté à obtenir du vendeur la restitution de son argent (Gaye, *Carteggio*, t, II, p. 192-207).



Les Modèles antiques dans l'atelier de Bandinelli. Fac-similé de la gravure d'Agostino Veneziano.

déclare-t-il, aurait réalisé des miracles s'il avait visité Rome. Cellini, de son côté, se vante d'avoir exécuté le buste de Cosme de Médicis « selon la grande manière antique », en lui donnant le fier mouvement de la vie (« accordata coll' alta maniera degli antichi, e datogli l'ardito moto del vivo)[1] ».

Dès lors, il n'y avait plus d'atelier de quelque importance qui ne renfermât un choix plus ou moins considérable de moulages d'après l'antique (voy. p. 117). On cite comme particulièrement riche la série réunie par Leone Leoni dans son palais de Milan (elle renfermait entre autres le moulage de la statue équestre de Marc Aurèle). Le célèbre graveur en pierres dures Valerio Belli ajouta aux moulages de nombreux originaux en marbre.

Un fait cependant est indéniable : il se produit comme une réaction inconsciente contre les principes de l'antiquité, réaction contre la simplicité et la pureté des lignes, réaction contre la tendance à l'abstraction. Des ornements recroquevillés prennent sur les façades la place des motifs si simples dont se contentaient les générations antérieures; de même, en sculpture et en peinture, ce ne sont que raccourcis trop osés, draperies trop chiffonnées, etc. Michel-Ange a sa part, sa très grande part, dans cette corruption du goût.

Une dernière question se pose à nous : Quelle idée les artistes et le public du temps se faisaient-ils de la valeur de l'art moderne comparé à l'art antique? Éprouvaient-ils un sentiment de découragement devant une supériorité écrasante, ou bien eurent-ils le courage de juger avec indépendance les modèles que la Grèce et Rome leur avaient légués?

La réponse est aisée : Tout en professant pour les chefs-d'œuvre classiques l'admiration qu'aucun homme civilisé ne saurait leur refuser, ils ne désespéraient en aucune façon de les égaler, parfois même de les surpasser. Les témoignages sont aussi formels que nombreux, surtout chez Vasari : « Daniel de Volterra, si la mort ne l'eût arrêté, aurait montré que les modernes sont capables, non seulement d'égaler, mais encore de surpasser les anciens.... Nous croyons qu'on est en droit d'affirmer que, dans les médailles, les modernes ont traité les figures avec non moins de talent que les anciens Romains, et qu'ils les ont surpassés dans la gravure des lettres et des autres accessoires (vie de Leone Leoni) ». Ailleurs, à propos de l'ordre composite, Vasari signale la possibilité de lui donner plus de grâce que les anciens; il glorifie Michel-Ange d'avoir inventé une foule de motifs inconnus à ceux-ci (t. I, p. 136). Un

1. Édit. Tassi, t. III, p. 323. Ce fut un hommage indirect rendu à ce principe que les attaques dont il fut l'objet de la part d'un être aussi méprisable que Bandinelli. Celui-ci n'eut-il pas le front de déclarer devant Cosme de Médicis que les anciens n'entendaient rien à l'anatomie, que leurs ouvrages étaient remplis d'erreurs (« sappiate, che questi antichi non intendevano niente la Notomia, e per questo le opere loro sono tutte piene di errori ». Cellini, édit. Tassi, t. II, p. 386.) Ce dédain pour l'antique n'avait pas empêché Bandinelli d'exécuter une copie des plus minutieuses du *Laocoon* et d'imiter l'*Apollon du Belvédère* dans son *Orphée*.

écrivain plus familiarisé encore que Vasari avec les chefs-d'œuvre de l'antiquité, Aldroandi, déclare, dans son catalogue des statues conservées à Rome, que le *Moïse* peut se mesurer avec n'importe quelle antique : « da star con qualsivoglia de le antiche a fronte ».

Un coup d'œil jeté sur les différentes Écoles fera mieux ressortir le rôle joué par l'antiquité dans la dernière évolution de l'art italien.



L'Antiquité chez Michel-Ange.
La Chute de Phaéton.
(Collection Malcolm au British Museum.)

De l'attitude de Michel-Ange, il a été question dans notre précédent volume[1] : nous n'avons pas à y revenir ici.

Les concitoyens de Michel-Ange, soit Florentins, soit Romains, poussèrent la préoccupation archéologique aux dernières limites : prononcer les noms du Rosso, de Jules Romain, de Perino del Vaga, c'est dire quel abus fut fait à ce moment des idées et des formes de la statuaire grecque et romaine.

Particulièrement instructif est le cas du Corrège. On peut affirmer qu'il ne connaissait de l'antiquité que ce qui était dans l'air, qu'il n'en avait jamais étudié méthodiquement ni les écrits, ni les œuvres d'art. Aussi lorsqu'il s'attaqua — sur le tard — à la mythologie, la dépouilla-t-il de l'appareil archéologique cher à ses contemporains : ce qui le séduisait en elle, c'était la facilité de représenter de beaux corps nus, nymphes ou déesses, Vénus, Antiope, Léda, Danaé. Les sujets qu'il mit en scène ne sortent pas d'un cycle très restreint, celui des amours du roi des dieux et des hommes (*Jupiter et Antiope*, *Jupiter* — transformé en nuage — *et Io*, l'*Enlèvement de*

1. P. 445-449. — Voir aussi Mariette, *Abecedario*, t. I, p. 210 et suiv. — Conze : *Jahrbücher* de Zahn, 1868, p. 359 (le *Bersaglio* de Michel-Ange).

Ganymède, Léda, Danaé); seule l'*Éducation de l'Amour par Vénus et Mercure* relève d'un autre ordre d'idées.

Le chef de l'École de Parme n'était pas, on vient de s'en convaincre, un grand clerc en matière de mythologie. N'importe : grâce à l'intuition du génie, il a su dégager du monde hellénique le trait qui aujourd'hui nous charme le plus dans les créations de cette époque radieuse : la fraîcheur des impressions, la grâce riante, la beauté un peu sensuelle, et je ne sais quoi de facile, quoi d'ingénu, je ne sais quel noble abandon qui n'appartient qu'aux âmes d'élite.

Chez le plus brillant des élèves du Corrège, le Parmesan, la mythologie ou l'histoire antique ont déjà perdu toute saveur. Quelle différence entre sa *Circé changeant en pourceaux les compagnons d'Ulysse* (gravé par Bonasone) et les hautes inventions de son maître! Une autre composition, *Diogène assis devant un tonneau et faisant une démonstration* (gravé par Caraglio), offre également une conception terre à terre : on aperçoit dans le fond le coq déplumé envoyé par le Cynique à Platon, qui avait qualifié l'homme d'animal à deux pieds privé de plumes.

La primitive École de Venise, représentée par les Muranistes, Giovanni et Gentile Bellini, s'était distinguée de l'École de Padoue, représentée par le Squarcione, Jacopo Bellini et Mantegna, en ce qu'elle ne consultait que la tradition byzantine d'une part, la nature de l'autre, tandis que l'École rivale avait pris pour point de départ les modèles antiques. L'École de Padoue et l'École de Mantoue ayant disparu ou abdiqué après le grand Mantegna, nous avons à rechercher ici l'attitude de l'École vénitienne vis-à-vis de l'antique pendant la dernière période de la Renaissance.

Attachons-nous en premier lieu au Titien, qui incarne avec le plus d'éclat les mérites et les défauts de son École. A ne considérer que les apparences, aucun peintre ne s'est plus souvent inspiré de la mythologie ou de l'histoire grecque ou romaine[1]. Mais qui ne s'aperçoit que ses compositions n'ont plus rien à faire avec les patientes et ardentes investigations à la façon de Mantegna, avec les pieuses et éclatantes évocations à la façon de Raphaël dans l'*École d'Athènes* ou le *Parnasse*? Le Titien n'est jamais allé au fond de ces données, si riches en enseignements; il n'y a vu que des prétextes à représenter des corps nus, des amours qui folâtrent, des divinités qui trônent sur

1. Le Titien a peint, outre les *Bacchanales*, des *Vénus* sans nombre, la *Toilette de Vénus*, *Vénus et Adonis*, *Jupiter et Danaé*, *Jupiter et Antiope*, l'*Enlèvement d'Europe*, l'*Enlèvement de Proserpine*, *Vulcain et les Cyclopes*, *Diane et Actéon*, *Diane et Calisto*, *Cérès et Bacchus*, *Hercule*, *Flore*, *Zéphyre*, *Persée et Andromède*, le *Festin des Dieux*, puis *Prométhée*, *Ixion*, *Sisyphe* et *Tantale* (tous quatre détruits dans un incendie du musée de Madrid), les *Trois Grâces*, du palais Borghèse, l'une bandant les yeux à Cupidon, l'autre s'emparant de ses flèches, la troisième brandissant son arc. L'histoire romaine, quoique plus rarement mise à contribution, lui a fourni *Lucrèce et Tarquin* (collection Richard Wallace), *Lucrèce* (dessin du musée du Louvre), les portraits en buste des *Douze Césars* (aujourd'hui perdus; Vasari, t. VII, p. 442), etc.

les nuages. Rien ne prouve mieux le manque absolu d'études historiques que l'absence, dans cet œuvre immense, d'une véritable illustration de quelque page d'histoire : une telle mise en œuvre lui eût demandé trop de recherches, trop de lectures.

C'est que le temps n'était plus où les artistes et le public éprouvaient comme une sorte de respect religieux devant les dieux et les héros, devant cette civilisation si miraculeusement ressuscitée. Le Titien, partageant l'indifférence de ses contemporains, ne considéra plus l'antiquité que comme un arsenal d'allégories et d'emblèmes, offrant des ressources infinies pour donner plus d'éclat à ses compositions, pour en rehausser la mise en scène.

De même que le Titien, Paul Véronèse a abordé tous les genres (seuls le portrait et le paysage tiennent moins de place dans son œuvre que dans celui de son rival). Est-il nécessaire d'ajouter que la mythologie et l'histoire ancienne lui ont fourni des sujets sans nombre[1]? Mais combien ce maître, élevé dans l'arche sainte du classicisme qui s'appelle Vérone, ne l'emporte-t-il pas sur les Vénitiens même les plus lettrés! Comme le solide fondement de l'éducation classique, qu'il a reçue dans sa patrie, lui permet de traiter n'importe quel sujet conformément à toutes les exigences de la composition littéraire! Nous savons pertinemment qu'il rapporta de Rome les moulages des plus belles antiques, le *Laocoon*, le buste d'*Alexandre*, des statues d'*Amazones*, et les suspendit dans son atelier. Aussi suffit-il de comparer sa figure de *Jupiter foudroyant les Crimes* à celle du *Laocoon* pour découvrir jusqu'à quel point l'artiste vénitien mit à contribution le marbre antique[2].

En thèse générale, moins encore que le Titien, Véronèse copiait l'antique : il s'en inspirait dans ses lignes générales et l'interprétait avec une entière liberté, ce qui est, à mon avis, la meilleure manière de tirer parti des modèles quels qu'ils soient.

Prenant exemple sur Paul Véronèse plutôt que sur le Titien, le Tintoret forma une collection de moulages d'après les marbres antiques.

1. *Saturne et l'Olympe* (musée de Berlin), *Jupiter foudroyant les Crimes* (Louvre), l'*Enlèvement d'Eurobe* (Venise et Londres), l'*Enlèvement de Déjanire* (musée de Vienne), *Persée délivrant Andromède* (musée de Rennes), *Apollon et Junon* (musée de Berlin), *Mars et Vénus* (musée d'Édimbourg), *Vénus et Adonis* (musées d'Édimbourg et de Madrid), *Diane et Minerve* (musée de l'Ermitage), *Vénus et Adonis* (musée de Vienne), etc. — *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (musée de Londres), le *Dévouement de Curtius* (musée de Vienne), la *Mort de Cléopâtre* (musée de Munich), la *Mort de Lucrèce* (musée de Vienne). Véronèse peignit en outre, aux environs de Trévise, dans la villa de Magnadola, la *Famille de Darius*, la *Fondation de Carthage*, le *Serment d'Annibal*, le *Triomphe de Camille*, *Coriolan devant Rome*, *Cincinnatus conduisant la charrue*, *Cincinnatus en costume de guerrier*, *Antoine et Cléopâtre*, etc.

2. Yriarte, *Paul Véronèse*, p. 42.

II

Que l'on considère soit le choix, soit l'interprétation des sujets, l'antiquité, à partir du pontificat de Léon X, a pesé d'un poids également lourd sur la sculpture, la peinture, la gravure italiennes. Qui pourrait énumérer les Jupiter et les Vénus, les Apollon et les Mars, les Mercure et les Bacchus, les Silène et les Satyres peints ou sculptés en tous lieux? ils se chiffrent par milliers[1]. A peine, de loin en loin, un maître qui se montre réfractaire à ces tendances : tel Garofalo, dont on ne connaît guère que trois ou quatre compositions mythologiques (*Neptune et Minerve*, le *Mariage d'Ariadne*, d'après Raphaël, tous deux au musée de Dresde). Une conception ingénieuse ou délicate, il n'en fallait pas davantage pour renouveler les motifs les plus rebattus; les moindres épisodes de l'histoire grecque et de l'histoire romaine furent mis à contribution avec non moins d'ardeur. L'*Histoire de Psyché*, à elle seule, a compté pour interprètes, outre Raphaël, Jules Romain, le Maître au dé, Bernardino l'India, Salviati, Fr. da Forli, le Rosso, Tad. Zuccheri, etc.

Souvent, il faut le reconnaître (voy. t. II, p. 102), le choix de ces motifs se justifiait par des analogies intimes entre la cité ou le héros à glorifier, et les allégories ou les souvenirs de l'antiquité. Qui saurait reprocher aux républiques de Venise et de Gênes d'avoir prodigué les statues de Neptune (à Bologne et à Florence, l'apothéose du dieu des mers avait infiniment moins de raison d'être)! Le Tintoret, en donnant place à Venise parmi les déesses dans la salle du grand conseil, Palma Giovane, en représentant, dans la « sala dei Pregadi » ou du Sénat, l'île de Candie sous les traits d'une jeune femme, tenant à la main des grappes de raisin, dans le voisinage d'un labyrinthe, ne sortaient pas davantage des limites de la vraisemblance.

Il était d'autres circonstances encore, par exemple la similitude des noms, qui motivaient l'adoption de certains emblèmes, la mise en œuvre de certaines scènes. C'est ainsi que le cardinal Hippolyte d'Este, deuxième du nom, pouvait, avec une ombre de raison, faire représenter en tapisserie, d'après les cartons de Pirro Ligorio, l'histoire de son homonyme, pour ne pas dire de son patron, Hippolyte, fils de Thésée.

Tout au plus l'un ou l'autre de ces traits pouvait-il manquer de goût : de ce nombre est la *Bataille de Montemurlo* (1537), peinte par Bat. Franco; cet artiste,

1. Rien qu'à Mantoue et à Ferrare, les seuls cartons de tapisseries consacrés à l'antiquité représentent certainement un ensemble de plusieurs centaines de pièces et de plusieurs milliers de mètres carrés : Jules Romain y illustra le *Triomphe de Vénus* et le *Triomphe de l'Amour*, le *Triomphe de Bacchus*, les *Combats des Titans et des Dieux*, l'*Histoire d'Orphée*, l'*Histoire de Romulus et de Rémus*, l'*Enlèvement des Sabines*, l'*Histoire de Lucrèce*, l'*Histoire de Scipion* (en douze tentures gigantesques), l'*Histoire de Jules César*, etc., etc. Pordenone y mit en œuvre des scènes de l'*Odyssée*; les Dosso, le *Parnasse*, *Apollon et Minerve*, les *Métamorphoses d'Ovide*, l'*Histoire d'Hercule*, etc.

pour rappeler que son héros, le duc Alexandre de Médicis, était monté au ciel par la grâce de Dieu, ajouta à la scène principale l'*Enlèvement de Ganymède* !

Dans une autre composition, exécutée pour la cour pontificale, Franco révéla plus d'esprit : ayant à illustrer l'entrevue de Paul III et de Charles-Quint, il fit intervenir Romulus, qui plaçait une tiare sur les armoiries du pape et un diadème sur celles de l'empereur.



Le Bacchus de Jacopo Sansovino.
(Musée national de Florence.)

Les réminiscences antiques durent d'ailleurs se régler, dans l'entourage des Papes, sur les fluctuations mêmes de la ferveur religieuse. Prenons les médailles de Clément VII, de Paul III, de Jules III et de Pie IV : les souvenirs de la mythologie y abondent encore; nous y voyons Minerve, la Paix brûlant des armes devant le temple de Janus, la Prudence, la Justice, la Fortune, la Vérité, la Victoire, l'Abondance, Atlas soutenant le globe du monde. A partir de Paul IV, ces emblèmes sont remplacés par la Foi, la Religion, le Christ remettant les clefs à saint Pierre, le Christ en croix, saint Paul prêchant à Athènes, David jouant de la harpe, la Pêche miraculeuse, saint François soutenant la basilique de Latran, le Pape foulant aux pieds l'hydre de l'hérésie. Les figures allégoriques, telles que la Paix, la Victoire, la Justice, l'Abondance ou encore un Fleuve, repré-

senté sous la forme d'un vieillard couché, reparaissent à peine de loin en loin.

Mais le plus souvent la fantaisie, soit celle du mécène, soit celle de l'artiste, dicte seule les choix[1]. Dans le principe (voy. t. I, p. 248-249), on s'était attaché aux réminiscences classiques en raison des leçons morales qu'elles contenaient : bientôt on ne prit plus même la peine d'invoquer un prétexte quelconque pour justifier le dévergondage de l'imagination. La théorie de l'art pour l'art finit par régner sans partage. Si les compositions antiques de Michel-Ange ont la plupart encore un sens profond, devant celles du Rosso, de Jules Romain, et des Vénitiens, il faut se borner à admirer la fierté des lignes ou la puissance du coloris, de beaux corps dont l'âme est trop souvent absente.

Plusieurs écoles de graveurs vécurent presque exclusivement sur la copie des modèles antiques ou sur l'interprétation des sujets antiques : tels furent les Ghisi, Enea Vico, Bonasone (les *Amours des dieux*, en vingt pièces, l'*Histoire de Junon*, en vingt-deux pièces), Caraglio (les *Amours des dieux*, en quinze pièces, les *Divinités de la Fable*, en vingt pièces, les *Travaux d'Hercule*, en six pièces), le Maître au dé (l'*Histoire de Psyché*, en trente-deux pièces), et bien d'autres.

Le plus souvent ces artistes se contentaient de reproduire les compositions des peintres à la mode, mais il arrivait aussi qu'ils se mêlaient d'inventer. Particulièrement belles sont certaines compositions imaginées par Giulio Bonasone : le Triomphe de l'Amour dans les cieux, sur la terre, sur les eaux et dans les Champs Élysées (1545); ou encore l'Amour surpris dans les Champs Élysées par les âmes des amants qu'il a torturés durant leur vie, et fouetté par eux avec des bouquets de roses et d'autres fleurs (1563). Bonasone a en outre gravé sur ses propres dessins le *Lever du soleil* (le dieu assis sur son char, en compagnie du Temps et des Heures).

Ainsi qu'il arrive toutes les fois que la vigueur de l'esprit fléchit chez une école, les réminiscences venaient à tout instant nuire à la spontanéité de l'impression, à la sincérité de l'interprétation. Mais si les échos du style gothique ne détonnaient que faiblement, vu la communauté des croyances, dans les compositions des premiers représentants de la Renaissance, ceux de l'antiquité devaient forcément produire un contraste choquant. Plus d'un fidèle se détournait indigné devant ces Pères éternels travestis en Jupiters, devant ces saints vêtus à la façon des héros antiques, devant ces saintes plus semblables à des Vénus qu'à des martyres. On verra plus loin (p. 126-128) quelles protestations souleva l'abus du nu. Je me bornerai ici à rapporter un trait des plus édifiants :

1. Michelet n'a-t-il pas fait preuve de plus d'imagination que de critique en affirmant « que la Léda était le sujet propre de la Renaissance, que Vinci, Michel-Ange et Corrège, qui y ont lutté, ont élevé ce sujet à la sublime idée de l'absorption de la nature » (*Histoire de France*, t. VII, p. 355)?



L'Enlèvement de Proserpine, par Jules Romain. (Musée de l'École des Beaux-Arts.)

dans sa *Flagellation* le médailleur Moderno donna au Christ l'attitude du Laocoon antique[1] ! Un autre artiste, le graveur Reverdino, plaça Laocoon et ses fils parmi les acteurs du *Jugement dernier* (Bartsch, t. XV, p. 21).

Non moins étranges sont les compositions — des gravures sur bois — dans lesquelles Domenico Beccafumi, de Sienne, qui fut un graveur habile en même temps qu'un peintre éminent, illustra différents métiers : l'Argentier, le Fondeur, le Forgeron, etc. La juxtaposition d'éléments réels et d'éléments mythologiques ou allégoriques enlève à ces scènes toute sincérité. C'est ainsi que l'on y voit le forgeron s'avançant vers Saturne, Mercure, Mars et d'autres divinités, tandis que Vénus vide un vase et que des nuages, encadrés par le soleil et la lune, laissent échapper une averse.



Composition allégorique de Paul Véronèse : la Récompense.
(Palais des Doges.)

L'élément allégorique s'introduisit même, comme nous le verrons, dans le portrait.

L'ALLÉGORIE se rattache intimement au polythéisme antique : négligée par le XVe siècle, époque à la conception souvent trop terre à terre, elle regagna ses droits au fur et à mesure que les souvenirs classiques prirent le dessus sur le réalisme (t. II, p. 121-124). On sait avec quel éclat elle s'incarna dans Raphaël et Michel-Ange. Mais, pour créer des figures telles que le *Jour* et le *Crépuscule*, la *Nuit* et l'*Aurore*, il fallait toute l'envergure d'un Buonarroti, ses convictions profondes, sa puissance d'expression.

Aux yeux de Michel-Ange, d'accord en cela avec les artistes de l'antiquité, le style héroïque vit de convention et de symbolisme. De là vient la sobriété

1. *Annuaire des Musées de Vienne*, 1890.

excessive des peintures de la Sixtine : un pan de mur représente une ville, un arbre un paysage.

Du vivant même du maître, chez ses élèves, la faculté de concentration faiblit rapidement : ils ont besoin de toutes sortes de figures accessoires, inconnues, ou peu s'en faut, aux Primitifs, et d'un luxe d'attributs véritablement trop profane. Leur imagination flotte entre les symboles, l'histoire et les sujets contemporains, sans trop réussir à se fixer et sans nous imposer une conviction.

Prenons le sculpteur Leone Leoni : sa statue de Charles-Quint, tenant sous son talon la Fureur renversée et chargée de chaînes, est déclamatoire plus que grandiose. On en peut dire autant de sa statue de Fer. Gonzague sur la place de Guastalla (gravée p. 26) : le héros foule aux pieds une sorte de satyre ayant un visage humain et des pieds de bouc; l'hydre de l'Envie, dont il a coupé la tête, est étendue derrière lui.

Particulièrement alambiqué est le bas-relief de la Trinité des Monts, dans lequel Daniel de Volterra a représenté des Satyres qui pèsent des jambes, des bras et divers morceaux de figures, puis, séparant ceux qui sont d'un bon poids, envoient les mauvais à Michel-Ange et à Fra Sebastiano, pour qu'ils les jugent. — Sans le secours de Vasari, qui pourrait trouver aujourd'hui le sens de cette énigme!

Cellini eut du moins le bon esprit, en ciselant sa fameuse salière, de se contenter d'allégories faciles à saisir : il l'orna des figurines de la Nuit, du Jour, du Crépuscule et de l'Aurore, dans des attitudes différentes de celles des statues de Michel-Ange.

L'allégorie tenta les peintres plus encore que les sculpteurs. Les Écoles florentine et romaine, dès lors épuisées, se rejetaient sur les symboles les plus rebattus, alors toutefois qu'elles ne s'égaraient pas dans des essais véritablement baroques[1]. Ce n'est pas à dire que même un Vasari ne fût capable d'élaborer un programme ingénieux ou savamment raisonné; mais le fait seul que ce programme devait être interprété par un peintre aussi médiocre suffisait pour lui enlever toute valeur[2].

1. Pour représenter, dans une *Pietà*, les ténèbres qui couvrirent la terre lors de la mort du Christ, Bugiardini figura, sur un des volets, une Nuit (d'après celle de la sacristie de Saint-Laurent, sculptée par Michel-Ange), à laquelle il donna comme attributs un fanal, un lampion, des bonnets de nuit, des cornettes, des oreillers et des chauves-souris! Pour célébrer les talents de François I[er], Niccolò dell' Abbate le représenta costumé en Minerve avec les attributs de Mercure!

2. On jugera des capacités de Vasari en pareille matière par le programme qu'il composa pour la décoration de la façade du palais Montalvo (1554) : Quatrième rangée : la Bienveillance de la cour, le Contentement et l'Allégresse, la Réputation et l'Autorité, la Richesse et l'Abondance, le Repos et la Tranquillité, la Renommée et la Notoriété. Troisième rangée : la Gloire et l'Honneur, les Armoiries des Médicis, la Magnanimité et la Libéralité. Deuxième rangée : la Félicité, la Discrétion, l'Obéissance et la Persévérance, la Sollicitude et la Vigilance, l'Effort. Première rangée : l'Assiduité, la Modestie et la Tempérance, la Prudence, la Persévérance, la Constance, la Fidélité, le Dévouement, la Vigueur. Les figures devaient être disposées de façon à montrer comment un avantage ou une vertu dérivait l'un de l'autre. Les commentaires dont

Quoique douées d'une vitalité infiniment supérieure à celle de l'École florentine, les Écoles de Parme et de Milan ne brillèrent pas précisément, dans ce domaine, par la fécondité de l'imagination. Rien de moins net que les compositions allégoriques du Corrège : le *Triomphe de la Vertu*, le *Vice sous le joug de la Volupté, de l'Habitude et du Remords* (au Musée du Louvre).

On en peut dire autant des allégories reproduites par les graveurs de ces régions. Prenons le *Carnage* de Caraglio : c'est une femme debout, tenant d'une main une épée et portant sur l'autre main un oiseau de



Composition allégorique de Paul Véronèse. La Félicité.
(Palais des Doges.)

proie; dans le fond, on aperçoit un lion qui montre les dents. Est-il rien qui sente moins l'inspiration et la verve!

Pour représenter l'*Arbre de la vie*, un autre graveur (peut-être Sanuto) a mêlé des motifs de la danse macabre à des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament[1].

Vasari accompagne ce programme sont des plus édifiants; ils prouvent à quel point l'idée l'emportait dès lors sur la forme. De la Vigueur et Vivacité de l'esprit, le peintre-littérateur fait découler l'Effort, qui lui correspond dans le sens perpendiculaire; l'Effort, de son côté, aboutit au Repos, etc.

1. Passavant, *le Peintre graveur*, t. VI, p. 106.

A Venise, l'allégorie ne compte qu'un champion, mais il brille au premier rang. Tandis que le Titien échoue si complètement dans sa tentative pour distinguer l'un de l'autre l'*Amour sacré* et l'*Amour profane*, tandis que certaines allégories de Bordone, telles que le *Jeune chevalier* et la *Jeune femme* (deux pendants au Musée de Vienne), ou encore celles d'Andrea Schiavone, conservées dans la même collection, ont également échappé jusqu'ici à toute explication[1], Paul Véronèse déploie dans ce domaine une fécondité de ressources et une netteté de caractéristique inconnues à ses compatriotes. Si ses compositions avaient plus de profondeur, je n'hésiterais pas à les égaler à celles de Raphaël. Véronèse a personnifié Venise et le Commerce, la Paix, la Justice, la Prudence, l'Espérance, la Science, l'Éloquence, la Foi et la Religion, le Courage et la Tempérance, et il l'a fait avec une puissance d'évocation ou un luxe d'attributs qui n'ont été égalés que par Rubens au siècle suivant. Prenons quelques-unes des peintures du Palais des Doges : la Mansuétude est représentée caressant un agneau, la Vigilance ayant à côté d'elle un ibis, la Modération tient un aigle par une aile et se prépare à le frapper avec une verge, la Félicité, la main gauche appuyée sur une corne d'abondance, tient de la droite le caducée, à ses pieds est posé un panier de fruits; la Fidélité a pour compagnon un chien. Il était impossible de renouveler plus brillamment ce monde de la fiction, tout en tenant compte des traditions iconographiques sans lesquelles les allégories risquent de demeurer inintelligibles.

III

Il nous reste à étudier l'action de l'antiquité sur le style même.

Dans la sculpture, à première vue, il semble que les derniers représentants de la Renaissance ne doivent rien à l'antiquité et qu'ils relèvent uniquement de Michel-Ange. N'a-t-on pas affirmé « que l'antique altère la nature en diminuant la saillie des muscles et Michel-Ange en l'augmentant[2] »! Mais en regardant de près on découvre que, si rien ne diffère plus des modèles de la belle époque grecque que le *Moïse*, les *Esclaves* du Louvre, les *Médicis*, le *Jour* et la *Nuit*, pour peu que l'on s'attache aux productions postérieures, notamment à celles de l'École de Pergame ou encore au *Laocoon*, on en trouve de tout point l'équivalent chez Michel-Ange. Si celui-ci n'ouvrit pas cette voie, il s'y engagea infiniment plus loin que ne l'avaient fait ses prédécesseurs et, à cet égard du moins, se révéla comme novateur. On sait d'ailleurs à quel point l'étude

1. Le sculpteur Danese n'a pas été plus heureux dans sa personnification du Soleil (puits de l'hôtel de la Monnaie, à Venise) : il l'a représenté nu, la tête ceinte de rayons, tenant d'une main une verge d'or, de l'autre un sceptre, avec un œil au bout. Le globe terrestre, entouré d'un serpent qui se mord la queue, et parsemé de quelques monticules dorés, par allusion au métal que l'astre du jour engendre, complète cette allégorie.

2. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, p. 336.

directe de l'anatomie vint à tout instant corriger chez lui l'imitation classique.

Jean Bologne ne s'inspira pas moins des marbres antiques. En modelant le torse du Romain qui enlève la Sabine, il s'est souvenu du groupe d'*Hercule et Antée*, exposé dans la cour du palais Pitti[1].

Il y eut d'abord un double courant. Tandis que les uns ne voyaient dans les modèles antiques que la plénitude de formes, qui dégénéra sous leurs mains en lourdeur, d'autres, tels que Cellini, se plaisaient à donner aux dieux et aux héros de la mythologie des lignes tour à tour efféminées (le Jupiter placé sur la base du *Persée*) ou nerveuses, mais les unes et les autres essentiellement fines et serrées.

Dans la statuaire aussi bien que dans la peinture, l'influence de l'antiquité se traduisit en outre par la création d'un costume de convention, le costume héroïque, sorte de compromis entre les modes antiques et les modes contemporaines. Tels sont le *Julien* et le *Laurent de Médicis* de Michel-Ange; tels sont la plupart des héros de Leone Leoni (cuirasse et lambrequin, parfois des cuissards; les jambes ou les mollets nus; des sandales ou des brodequins aux pieds; un manteau jeté sur l'épaule); dans le *Philippe II* du musée de Madrid, ce mélange d'éléments réalistes et de réminiscences antiques est particulièrement choquant : la cuirasse se relie à des jambes nues et les cuissards à des sandales!

Dans la peinture, l'étude de l'antique, je veux dire des statues antiques, avait peu à peu poussé les Écoles florentine et romaine à oublier les lois propres à leur art, pour y substituer les errements propres à la sculpture : certaines fresques de la dernière manière de Raphaël, et surtout celles de Jules Romain, du Rosso et de bien d'autres sont peuplées, non plus de figures vivantes, se mouvant librement dans l'air qui les enveloppe, dans la lumière qui les réchauffe, mais de marbres immobiles dans une atmosphère glaciale et isolés les uns des autres. La sécheresse ne pouvait être poussée plus loin.

Rien de semblable chez les Vénitiens : ils détestent les arêtes tranchantes, recherchées par leurs rivaux de l'Italie centrale, et s'efforcent de les arrondir, de les noyer dans une atmosphère lumineuse, qui reliera les uns aux autres tous les groupes, les fondra dans une commune harmonie. Aussi, lorsqu'ils copient des antiques, en altèrent-ils sans cesse la ligne et le modelé. A peine si les statues, bustes ou bas-reliefs auxquels ils donnent place dans leurs peintures gardent l'indication très générale du mouvement de l'original.

Prenons le Titien : il ne s'est pas borné à mettre en œuvre des sujets antiques, il a encore peuplé ses toiles de motifs copiés sur les marbres grecs ou romains. Dans le *Martyre de saint Laurent* (Musée de Madrid), il a placé à droite, sur un socle richement orné, une statue de femme drapée tenant à la main une Victoire. Dans le *Miracle de saint Antoine faisant parler le*

1. Cf. Burckhardt, *le Cicerone*. — Michaelis, *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, p. 15.

nouveau-né (au Santo de Padoue, 1511), une statue d'empereur, le bras droit mutilé, orne la façade d'une maison. L'*Offrande à Vénus* (Musée de Madrid) contient une statue de Vénus, nue jusqu'à la hanche, et le *Couronnement d'épines* (Musée du Louvre), un buste de Tibère, avec l'inscription « Tiberius Cæsar ». Dans la *Présentation de la Vierge au Temple* (Académie de Venise), on découvre à droite, au premier plan un torse revêtu d'une cuirasse, au second plan une statue placée sur une console, au fond, un obélisque surmonté d'une boule; plusieurs chapiteaux historiés témoignent également de l'imitation des modèles antiques. Enfin, dans le célèbre tableau de la galerie Borghèse, *l'Amour sacré et l'Amour profane*, le sarcophage procède plus ou moins directement des sarcophages romains. Mais toutes ces reproductions manquent de caractère et plus encore de conviction.

IV

Il faut rapporter à l'influence de l'antiquité plutôt qu'au réalisme l'ÉTUDE DU NU, qui occupait dès lors une place prépondérante dans l'art italien. Ce fut en effet l'exemple des anciens, et nullement quelque innovation dans le costume contemporain, qui triompha des derniers vestiges de pudeur. Plus que tout autre, Michel-Ange restreignit le rôle des draperies, afin d'étaler dans toute leur splendeur les muscles gonflés, les chairs palpitantes. On en vint à supprimer les vêtements, sans nécessité aucune et souvent contre toute vraisemblance. La réaction ne se fit pas attendre. Dès 1545, l'Arétin s'élevait avec la dernière violence contre l'abus des nudités dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange (p. 40). Ce fut comme la préface à l'ordre donné par le pape Paul IV de recouvrir quelques-unes des figures les plus choquantes (on sait que cette opération valut à son auteur, Daniel de Volterra, le surnom de culottier). Vers la fin du siècle, en 1596, Clément VIII Aldobrandini, poussant plus loin encore le fanatisme, résolut de faire effacer complètement le chef-d'œuvre du Buonarroti; il ne fallut rien moins que les sollicitations de l'Académie de Saint-Luc pour le faire renoncer à un tel acte de vandalisme[1].

A Florence, la confession et la rétractation publiquement faites par le sculpteur Ammanati consacrent ce retour aux scrupules de la pudeur. Dans la lettre qu'il écrivit en 1582 à l'Académie florentine, Ammanati met les jeunes artistes en garde contre l'erreur qu'il avoue avoir lui-même commise, à savoir de représenter des figures complètement nues. « Plutôt que d'offenser la vie politique (*sic*), déclare-t-il, et plus encore Dieu, en donnant le mauvais exemple, il vaut mieux souhaiter tout ensemble la mort du corps et de la réputation. Exécuter des statues nues, de satyres, faunes et figures analogues, en découvrant les parties qui doivent être cachées et que l'on ne peut voir

1. Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca*, p. 69.



Le Nu au xvie siècle. Le Martyre de saint Laurent, gravé par Marc-Antoine d'après Bandinelli

sans honte, ces parties que la raison et l'art nous apprennent à cacher, est une très grande et très grave erreur ». Ammanati cite ensuite le *Saint Jacques* de Jac. Sansovino et le *Moïse* de Michel-Ange pour prouver qu'avec une figure drapée on peut obtenir les mêmes effets qu'avec une figure nue[1].

A Venise, les recommandations et injonctions des autorités religieuses ne réussirent qu'à restreindre l'emploi du nu, sans le supprimer; nous en avons pour preuve les innombrables compositions mythologiques ou historiques du Titien, de Paul Véronèse et de leurs compatriotes. Véronèse ne manqua pas d'invoquer l'exemple du *Jugement dernier* de Michel-Ange dans la défense qu'il présenta au Saint-Office (voy. ci-dessus, p. 45).

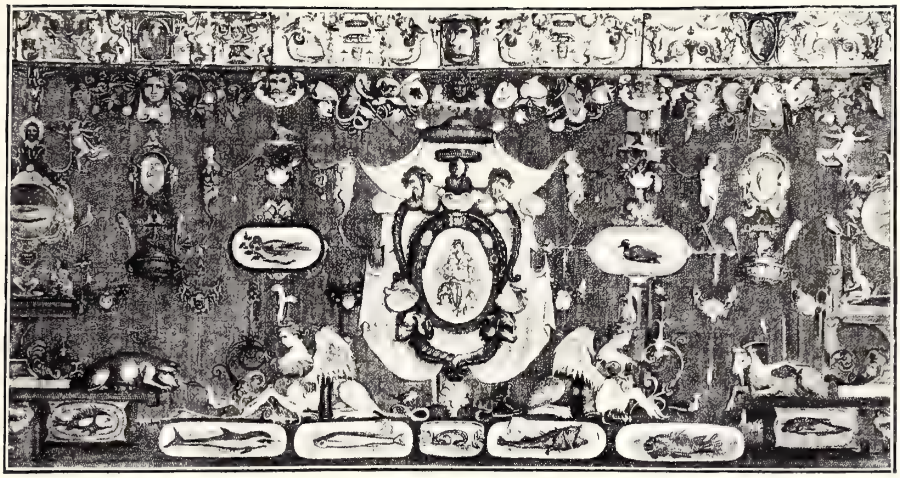
Résumons cette investigation sur l'influence de l'antiquité. Ou je me trompe fort, ou il a été suffisamment établi au cours de mon travail (t. II, p. 131) que, si l'abus des idées et des modèles antiques a fini par engendrer la lassitude, ce n'a été là qu'une réédition du phénomène qui s'était produit à la fin de la période gothique, lorsque les derniers représentants de ce style en étaient venus, eux aussi, à répéter à satiété des formules épuisées. Mais si représenter des sirènes, des satyres, des griffons, au lieu de représenter des diables, des marmousets, des choux, ne constituait pas un progrès, la Renaissance pouvait du moins invoquer pour excuse que ces sirènes, ces satyres et leurs congénères offraient des formes essentiellement pures et châtiées, tandis que les motifs mis en œuvre par le moyen âge étaient trop souvent liés à l'idée de laideur, de trivialité ou de caricature.

En réalité, le ferment antique n'avait rien perdu de son efficacité : il ne s'agissait que de le transplanter dans des milieux plus jeunes. L'Italie se sentait épuisée par trois siècles de fécondité; la France prit sa place et compta, à son tour, une série de Renaissances : sous Louis XII et sous François Ier, sous Louis XIV, sous Louis XV, sous Louis XVI, pendant la Révolution et pendant l'Empire. L'exemple du divin Prud'hon nous apprend à combien de souplesse, de poésie et de fraîcheur peuvent s'allier, jusqu'à nos jours, de si hautes leçons.

1. *Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. III, p. 529-539.



Cul-de-lampe
tiré du « Livre d'architecture » de Labacco (1576).



Tapisserie à sujets zoologiques, d'après les cartons de Bacchiacca.
(Musée des Tapisseries de Florence.)

CHAPITRE VI

LE RÉALISME. — I. LES SUJETS. — II. L'INTERPRÉTATION. — III. L'EXÉCUTION : LE MODÈLE VIVANT ET LE DOCUMENT ANATOMIQUE. — IV. LE COSTUME. — V. LES ARTISTES DU NORD EN ITALIE.

A mesure que la tradition gagne du terrain, le naturalisme ou réalisme en perd; j'entends le réalisme sous ses acceptions les plus variées, le réalisme dans la conception aussi bien que dans l'exécution[1]. Le contraste, déjà si marqué quand on compare l'Age d'Or à l'ère des Primitifs, s'accentue encore si nous établissons un parallèle entre l'Age d'Or et la Fin de la Renaissance. Trop souvent désormais, le réalisme ne consiste plus que dans l'intention; involontairement, par suite même des miracles réalisés par leurs prédécesseurs, les épigones se laissent aller à la facilité, qui est le pire des défauts (voy. p. 138).

1. Peut-être ne faut-il pas prendre au pied de la lettre cette thèse de l'Arétin, que la peinture n'est pas autre chose que l'imitation de la nature et que celui qui s'en rapproche le plus est le maître le plus parfait. Ailleurs, en effet, le célèbre critique d'art recommande l'éclectisme à la façon de Zeuxis (*Aretino*, édit. de 1863, p. 9, 30).

I

Ce n'est pas que, dans le choix des sujets, les sculpteurs aussi bien que les peintres ne s'efforcent de faire une place plus grande à l'élément moderne (voy. p. 20-21). Désormais, les scènes de l'histoire nationale ou même de l'histoire contemporaine, qui répugnaient si fort aux artistes de l'Age d'Or (t. II, p. 14-18), trouvent des interprètes sans nombre.

En sculpture, on relève, entre autres, la longue série des bas-reliefs de Jean Bologne illustrant la vie de Cosme de Médicis.

La peinture nous offre dans ce domaine les fresques du Palais Vieux de Florence (Exploits de Jean des Bandes Noires, par Bat. Franco, avec toutes sortes de motifs allégoriques et mythologiques; Bataille de Montemurlo, par le même, fresques de Vasari, etc.), les tapisseries de l'Histoire des Médicis, d'après le Stradan, les fresques de l'Histoire de Paul III, par les Zuccheri (Sala Regia, palais Farnèse, villa de Caprarole), celles de l'Histoire de Sixte-Quint, à la Bibliothèque du Vatican, etc., etc. A Ferrare, les princes d'Este font traduire sur le métier de haute lisse, d'après les cartons de Girolamo da Carpi, de Jacopo d'Argenta et de Leonardo da Brescia, les vues des principales cités de leur duché, et jusqu'aux portraits de leurs chevaux. Mais c'est surtout à Venise, au Palais des Doges, que les fastes de l'histoire nationale ou de l'histoire contemporaine se déroulent en pages gigantesques.

Les arts les plus humbles, jusqu'à la poterie, rivalisèrent avec leurs sœurs aînées : les céramistes mirent l'empressement le plus louable à illustrer la chronique de leur temps. Des plats d'Urbin ou de Pesaro montrent le duc François-Marie à la bataille de Ravenne, le même prince découvrant le traité de Maldonato, Guidobaldo II épousant Vittoria Farnèse, etc. (Voy. p. 20-21.)

La sculpture et la peinture de genre, longtemps si dédaignées, s'affirment à leur tour.

Un des premiers, Giorgione, qui appartient d'ailleurs à la période précédente, peignit des scènes qui ne tenaient ni de la religion, ni de la mythologie, ni de l'histoire, ni de l'allégorie, quelque chose comme des romans ou des nouvelles, et ces scènes il les traita dans les dimensions et dans le style jusqu'alors réservés à la peinture historique. A cette catégorie d'ouvrages appartiennent les *Trois Astrologues* du musée de Vienne, la *Famille de Giorgione* de la galerie Giovanelli à Venise, le *Concert* du palais Pitti, le *Concert champêtre* du Louvre.

On sait si Giorgione trouva des imitateurs dans sa patrie : le Titien peignit le *Concert*, conservé à la « National Gallery », et les Bonifazio, pour ne citer qu'eux, se firent une spécialité de cet ordre de représentations.

Un des chefs de l'École de Ferrare, Garofalo, semble avoir également

cultivé la peinture de ce genre; on lui attribue du moins, à Rome, la *Chasse au sanglier* du palais Sciarra Colonna, et le *Cortège de cavaliers* du palais Colonna.

Michel-Ange lui-même a abordé le genre dans quelques-uns de ses dessins, mais un genre abstrait et héroïque, plutôt que léger ou spirituel; la tension constante de l'esprit y perce jusque dans les moindres détails[1].



Femme appuyée sur un bâton. (Étude pour une Sibylle.) Dessin de Michel-Ange. (Université d'Oxford.)

La gravure est, cela va sans dire, l'art dans lequel ces sujets se donnent le plus librement carrière. Reverdino a gravé *Archimède* ou le *Magicien*, les *Alchimistes*, les *Adeptes* (dix hommes réunis autour d'un pot rempli de feu); Beccafumi, l'*Alchimiste*, en dix pièces[2].

La peinture des façades, plus expéditive et par cela peut-être plus indépendante que la peinture de chevalet, a de son côté mis en œuvre des scènes rustiques. Sur une maison de la via Felice (n° 815), à Vérone, Aliprandi et d'autres artistes ont peint une *Danse de Bossus*, une *Noce de Paysans* et une *Promenade sur l'eau*.

Des scènes analogues ont servi de thème à Reverdino pour sa gravure représentant quatre couples de paysans qui dansent autour d'un arbre, sous lequel se tient un vieillard.

1. Telles sont : une grande Femme maigre, coiffée d'un chapeau, d'un type anglais très prononcé (Oxford, Braun, n° 76; M. Robinson considère ce dessin comme une copie ancienne d'après Michel-Ange); une Femme appuyée sur un bâton, faisant pendant à celle-ci (Fisher, n° 24, gravé ci-dessus); un Homme assis et écrivant (*Id.*, n° 71, gravé p. 133); un Jeune Homme assis (*la Vie et l'Œuvre de Michel-Ange*, p. 187), ou encore une Paysanne (Oxford, Braun, n° 70).

2. Bartsch, *le Peintre graveur*, t. XV, p. 486. — Passavant, *le Peintre graveur*, t. VI, p. 115, 116, 151-152.

A ne s'attacher qu'à la masse des portraits qui surgirent pendant la dernière période de la Renaissance, cette branche semble n'avoir jamais été plus florissante; mais nous verrons dans un instant ce qu'il faut penser de cette manifestation par excellence du réalisme.

Le besoin croissant de précision se traduisit en outre par la formation de galeries iconographiques, parmi lesquelles celle de Paul Jove devint célèbre au loin. Que voilà bien un sens inconnu au moyen âge, qui voyait tout comme à travers un prisme! Ce fut un triomphe nouveau pour le réalisme.

Parfois même des artistes illustres étaient forcés d'exécuter des portraits de restitution. C'est ainsi que le Titien reçut de Charles-Quint l'ordre de peindre, en s'inspirant de l'œuvre d'un maître flamand, deux portraits de la défunte impératrice Isabelle. Il réussit au delà de tout espoir : l'un des portraits, conservé au musée de Madrid, est si vivant qu'on le croirait peint d'après nature[1].

Dans le choix des acteurs appelés à peupler les compositions historiques, deux Écoles sont en présence : l'une, héritière des traditions des Primitifs, qui n'hésite pas à donner place aux contemporains dans les scènes du passé et par conséquent à y introduire des portraits; l'autre, représentée par Michel-Ange, qui déteste de reproduire les traits des vivants (« fare somigliare il vivo »), à moins qu'ils ne soient d'une beauté infinie.

Cette beauté qui ne procède pas de la nature, mais qui se compose de motifs épars, réunis par l'imagination de l'artiste, de manière à former une individualité distincte, Michel-Ange est le premier artiste qui en ait fait la loi absolue de son art. Toutes ses figures dérivent d'un idéal qui s'est formé dans son esprit et qui ne doit rien au monde extérieur. On essayerait en vain de retrouver chez lui la physionomie de tel ou tel de ses contemporains. Tout au plus, dans le *Jugement dernier*, a-t-il donné place à un de ses ennemis, le camérier Biagio da Cesena, et cette satire, cette caricature, est citée, en raison même de sa rareté. Quelle puissance de génie n'a-t-il pas fallu pour animer des créations aussi abstraites, pour nous intéresser à ce point à elles!

Cette doctrine toute platonicienne, Michel-Ange l'a formulée dans un de ses sonnets. Il y déclare que si l'âme n'était pas créée à l'image de Dieu, elle ne poursuivrait que la beauté extérieure, qui plaît aux yeux; c'est parce que celle-ci est trompeuse qu'elle s'attache à la forme (la beauté) universelle[2].

L'École rivale s'autorise de l'exemple des Primitifs et de celui de Raphaël. Pour elle, le portrait est la base même de la composition historique : cherchez

1. Plon, *Leone Leoni*, p. 19.

2. E se creata a Dio non fusse eguale,
Altro che'l bel di fuor, ch'agli occhi piace
Più non vorria; ma perch'è si fallace,
Trascende nella forma universale.
(Sonnet LII.)

à travers les *Scènes de l'Ancien Testament* de Benozzo Gozzoli, les *Scènes de l'histoire de saint Jean-Baptiste* de Ghirlandajo, les *Madones* de Raphaël, et même la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*, partout des physionomies empruntées à la réalité viennent soutenir l'inspiration de l'artiste et donner à ses héros l'accent de la réalité, l'accent de la vie (voy. t. II, p. 154 et suiv.).

Ce n'est pas à dire que, dans cette recherche de l'élément réel, le XVI[e] siècle, même avec Raphaël, ait égalé le XV[e]. Malgré le respect de la couleur locale, infiniment plus prononcé chez les cinquecentistes que chez les quattrocentistes, les compositions historiques de ces derniers ont un air de réalité plus frappant : c'est qu'à défaut de costumes anciens, plus ou moins restitués, elles offrent les types et les costumes de leur temps dans toute leur sincérité. Le XVI[e] siècle, au contraire, mêle les costumes de restitution aux costumes contemporains, contraste qui provoque la défiance et empêche l'esprit de se laisser aller à l'illusion d'une scène vue et vécue. Nous sommes en droit de faire remonter à Raphaël la responsabilité d'une partie de ces erreurs. En examinant les fresques des dernières Chambres du Vatican, notamment le *Couronnement de Charlemagne*, nous y trouvons en germe les défauts qui ont pesé si lourdement sur la Fin de la Renaissance : cette juxtaposition de costumes héroïques et de costumes empruntés à l'entourage immédiat de l'auteur, ces attitudes prétentieuses, ces effets de torses, cette affectation des acteurs à regarder du côté du spectateur, au lieu de se donner tout entiers à l'action à laquelle ils doivent prendre part, autant de pratiques qui s'autorisent d'un exemple si illustre.



Homme assis écrivant. (Étude pour le prophète Joram.)
Dessin de Michel-Ange. (Université d'Oxford.)

Revenons aux derniers champions de la Renaissance : la majorité continue à peupler leurs compositions historiques de portraits pris parmi leurs amis ou protecteurs. Jules Romain fait défiler toute la curie dans ses fresques de la salle de Constantin; Franciabigio se représente lui-même avec les attributs de saint Jean-Baptiste; Andrea del Sarto donne place à ses amis Andrea, Luca et Girolamo della Robbia parmi les acteurs de l'*Histoire de saint Philippe*; il

place son propre portrait et celui de son ami Jacopo Sansovino dans une de ses *Adorations des Mages*. Nic. Soggi, le Parmesan et bien d'autres en agissent avec non moins de sans-gêne. A Ferrare, Alphonse Ier d'Este fait peindre par Lotto sa maîtresse Laura Dianti sous les traits de la Vierge avec l'inscription : « Fecit mihi magna qui potens est[1] ». Dans la même ville, Seb. Filippi, surnommé Bastianino († 1602), peint à fresque un *Jugement dernier* dans lequel il introduit les portraits de ses ennemis.

La pieuse École milanaise suivit les mêmes errements. Tout comme les Primitifs, Bernardino Luini demandait à ses contemporains, et surtout à ses contemporaines, de lui servir de modèles pour les saints ou les saintes. Mais que ses portraits sont plus libres et plus poétiques que les minutieuses effigies introduites dans les compositions sacrées par les peintres de l'âge précédent! C'est ainsi, à n'en pas douter, que Léonard de Vinci aurait utilisé comme modèles les grands seigneurs et les grandes dames de son temps, s'il lui avait été donné de recevoir des missions analogues. Dans les fresques du « Monastero Maggiore », ce qui fera à jamais les délices des amateurs, ce sont précisément les nombreux motifs, types ou costumes empruntés à la société contemporaine. On se prend à regretter que Luini n'ait pas eu plus souvent à traduire des pages de l'histoire de son temps : personne n'aurait su mettre dans les physionomies de ses concitoyens plus de feu, dans celles de ses concitoyennes plus de suavité, ni donner aux modes plus d'ampleur et plus de distinction. Proclamons-le bien hautement : c'est à ces allusions mondaines, à ce mélange de figures appartenant au passé et de hautes et puissantes dames du XVIe siècle, que les fresques du « Monastero Maggiore » doivent de fasciner à tel point.

Mais ce fut surtout à Venise que cette licence se donna carrière : on sait que Paul Véronèse introduisit, parmi les convives des *Noces de Cana*, Charles-Quint et François Ier, Éléonore d'Autriche et Marie Tudor, le sultan Soliman et Vittoria Colonna, puis une série d'artistes : le Titien, le Tintoret, le Bassan; enfin lui-même jouant de la viole. C'est ainsi qu'à tout instant il nous fait reprendre pied par quelque figure empruntée à la réalité. N'est-ce pas là le comble de l'art : surexciter l'imagination, puis, au moment où nous nous demandons si nous ne sommes pas le jouet d'un rêve, nous convaincre que nous assistons à des événements réels, que nous avons le droit, le devoir même de nous intéresser à ces créations, et que ce ne sont pas des fantômes? Il faut reconnaître néanmoins que si un chef-d'œuvre tel que les *Noces de Cana* désarme la critique par l'exubérance de la vie et la chaleur du coloris, la présence de tous ces intrus et le mélange d'éléments sacrés et d'éléments profanes nuisent singulièrement à l'effet de la composition.

L'Arétin, si clairvoyant, fut un des premiers à dénoncer cet abus, jadis formellement condamné par Savonarole (t. I, p. 592). Il ne fit qu'une seule

1. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 398.

exception, en faveur de son ami le Titien[1]. Saint Charles Borromée renchérit encore sur ce rigorisme : il défendit de donner aux saints les traits de personnes vivantes[2].

A côté des portraitistes de profession s'affirment les ANIMALIERS, si peu nombreux encore pendant la période précédente (t. II, p. 147-148; t. I, p. 285-286). Il est vrai que, comparés par exemple à Pisanello, ce précurseur de génie, le réalisme chez eux réside dans l'intention plutôt que dans le rendu.

Des peintres célèbres durent à l'occasion faire poser devant eux des quadrupèdes ou des volatiles. Jules Romain dessina lui-même et fit peindre par ses élèves, dans des salles du palais du Té, les chiens et les chevaux du duc de Mantoue. De même à Ferrare, le Flamand Luca Cornelio exécuta pour le duc Hercule II, qui les fit traduire en tapisseries, les portraits des chevaux de ce prince. Bon nombre d'autres maîtres se consacrèrent à la représentation des animaux : le peintre Jean d'Udine, le graveur G.-B. Franco[3]. Un certain Bernazzano de Milan s'y fit une véritable notoriété. Vasari raconte qu'ayant peint un fraisier dans une cour, il obtint le même succès que jadis Zeuxis; des paons y furent trompés et becquetèrent obstinément le mur. Bacchiacca excellait également dans ces reproductions; la masse d'oiseaux, de poissons, de crustacés, qui peuplent ses cartons de tapisseries (voy. p. 129), en font de véritables albums d'histoire naturelle. Quant à Gensio Liberale, il ambitionnait de passer pour le Raphaël des poissons.

Ces peintures ont leur pendant dans les bronzes modelés pour les grottes de la ville de Castello par Jean Bologne et ses élèves.

Le XVI[e] siècle n'a pas connu de PAYSAGISTES de profession. Cependant bon nombre d'artistes, et surtout les Vénitiens, — Giorgione, le Titien, les Palma, les Bonifazio, — commencent à développer, au détriment des figures, ce que l'on pourrait appeler le cadre.

La CARICATURE, en quelque sorte proscrite pendant l'Age d'Or (t. II, p. 148-151), relève la tête, mais faiblement encore; elle profite des facilités qu'offrent l'invention de la gravure à l'eau-forte et les perfectionnements de la gravure au burin[4]. Elle est loin toutefois d'atteindre en Italie au même développement qu'en France et en Allemagne. La note populaire qui donne tant de saveur aux productions de la xylographie française, allemande, suisse, anglaise, lui est absolument inconnue. On trouverait à peine dans la Péninsule l'un ou l'autre des acteurs consacrés des grands cycles comiques du Nord : la Mort,

1. Dolce, *Dialogo della Pittura*, édit. de 1863, p. 27.
2. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 489.
3. Passavant, *le Peintre graveur*, t. VI, p. 178-179.
4. Tel est l'*Ane instruisant les animaux*, du graveur Reverdino, t. VI.

la Folie, le Diable. Alors que les littérateurs au service de l'Église déversent un torrent de pamphlets ou de satires sur les réformateurs, aucun peintre ou dessinateur italien, que je sache, n'a pris le pinceau ou le crayon pour combattre Luther ou Calvin.

L'usage des effigies ignominieuses (t. II, p. 42) reste quelque temps encore en honneur. En 1537, les Florentins, non contents d'avoir pillé et démoli le palais de Lorenzino de Médicis, font peindre le tyrannicide sur la forteresse comme traître : « dipintolo in la fortezza tanquam proditor »[1].

Citons aussi les bustes grotesques (« visacci ») de quinze Florentins célèbres (parmi lesquels Dante, Pétrarque, Boccace, etc.), que le sénateur Valori fit exécuter en 1570 et qui se trouvent encore aujourd'hui à Florence, au palais Altoviti, dans la « via degli Albizzi ».

Quelques artistes célèbres ne dédaignent pas de recourir à l'arme du ridicule pour flétrir un vice ou punir un présomptueux. On affirme que le célèbre dessin du Titien, gravé sur bois par Giuseppe Boldrini ou Vicentini, *Laocoon et ses fils transformés en singes*, était une satire à l'adresse de Baccio Bandinelli, qui s'était persuadé qu'il avait fait oublier par sa copie l'original de ce marbre célèbre[2].

Un contemporain du Titien, Fed. Zucchero, pour se venger de ses détracteurs bolonais, composa un tableau qu'il intitula la *Porte de la Vertu* (1581) et dans lequel il introduisit différentes Vertus : l'une, sous les traits de Pallas, foulait aux pieds un vice représenté sous forme de monstre; au-dessous de celui-ci, se tenaient l'Envie, le front ceint de vipères; l'Ignorance louée par l'Adulation et la Présomption; la Médisance entourée de satyres. Des inscriptions latines et italiennes expliquaient le sujet. Mal en prit à Zucchero et à son collaborateur : ils furent tous deux exilés de Rome.

Quant à Michel-Ange, si caustique en paroles, il n'a que rarement donné place au comique ou au grotesque, voire à l'ironie, une fois qu'il avait pris en main le crayon ou le pinceau. Son principal exploit en ce genre est le Minos du *Jugement dernier*, représenté sous les traits de Biagio da Cesena, le maître de cérémonies de Paul III, avec une paire d'oreilles qui n'ont rien à envier à celles de Midas (voy. p. 132). Dans ses démons, à peine, de loin en loin, quelque trait grotesque.

Je rattache au même ordre d'idées l'abus de motifs trop familiers (t. II, p. 158). Dans les fresques de la salle de Constantin, Jules Romain sacrifie encore à ces errements en représentant un pauvre qui demande l'aumône, un enfant qui joue avec un chien, puis les hallebardiers de la garde papale, pour ne point parler du chat qu'il introduisit dans le tableau de la *Madone*, aujour-

1. *Lettere di Principi*, t. III, fol. 166 v°.

2. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, p. 397. — Cette gravure est reproduite dans le *Titien* de M. Lafenestre, p. 287.

d'hui conservé au Musée de Naples, ou encore de la femme filant, de la poule et des poussins, auxquels il donna place dans sa *Sainte Conversation*, destinée à la chapelle de Santa Maria dell' Anima. Mais, encore une fois, ce ne sont plus là que des exceptions sans conséquence.

Dans la décoration et l'ornementation, le rôle de ce que j'appellerai l'élément personnel va diminuant d'âge en âge : les devises deviennent de plus en plus abstraites; plus de portraits de bâtisseurs; à peine encore de loin en loin des armoiries[1]. Il faut de la bonne volonté pour découvrir quelque allusion véritablement ressentie et vivante : tel le lion adopté par le sculpteur et médailleur Leone Leoni, en souvenir de son nom. Le même artiste, pour rappeler le service qu'il avait reçu d'Andrea Doria et de Giovanettino Doria, se représenta, sur le revers de leur médaille, entouré de sa chaîne de galérien.



Le Grotesque au XVI[e] siècle.
Le Vieillard entre la Mort et la Volupté.
D'après la gavure de Reverdino.

II

A ne s'attacher qu'au choix des sujets, la Fin de la Renaissance — on l'a vu — paraît plus réaliste que ses aînées; mais si nous considérons l'interprétation de ces sujets et le rendu, le spectacle ne tarde pas à changer. Ce sont ces modifications que je me propose d'étudier dans la seconde section du présent chapitre.

Emportés par la poursuite de l'élégance, de la noblesse, de l'éclat, par le besoin d'éblouir en déployant toute la fécondité de leur imagination, les derniers représentants de la Renaissance sacrifièrent trop souvent la vraisemblance de l'action; on commence à compter les maîtres qui réussissent à saisir sur le vif un trait révélant les mouvements de l'âme : geste involontaire causé par l'émoi, explosion de colère, effort suprême dans un combat, etc. Dans les fresques d'Andrea del Sarto, l'*Histoire de saint Philippe*, les connaisseurs admiraient entre autres une femme éperdue qui se sauve avec tant de naturel qu'elle

1. Voy. t. I, p. 324-326; t. II, p. 145.

paraît vivante, et un cheval brisant son frein et montrant sa terreur par la violence de ses soubresauts.

Aux yeux de Michel-Ange, ces mouvements de l'âme méritent seuls, abstraction faite des différences de temps et de lieu, d'occuper l'artiste digne de ce nom. Il veut que l'on représente l'homme type, l'homme idéal, celui qui est de tous les siècles, sans se soucier ni de la ressemblance historique ni de la couleur locale.



Le Portrait au XVIe siècle.
Cosme Ier de Médicis, par Cellini.
(Musée national de Florence.)

Dans les scènes de l'histoire contemporaine, qui conquirent de jour en jour plus de faveur (p. 21, 130), la poursuite du style et la préoccupation de l'allégorie nuisirent singulièrement à la sincérité du récit : combien en est-il, parmi ces batailles, ces entrées, ces cérémonies, qui aient le caractère de documents ? A Venise aussi bien qu'à Florence, sculpteurs et peintres se montrent incapables de prendre pied, d'exposer simplement, sans ithos et pathos ; l'abus de la fantaisie et l'excès de la facilité ne choquent pas moins que la rareté des détails véritablement topiques.

La *Bataille de Cadore* (1508), peinte par le Titien en 1537, dans la grande salle du Palais Ducal, détruite lors de l'incendie de 1577, forme à cet égard une exception honorable. Le motif principal représentait un combat autour d'un pont. Les nuages qui s'amoncellent, les maisons en feu, donnaient à l'action quelque chose de dramatique, sans rien lui ôter de sa clarté[1]. L'artiste n'avait pas reculé devant les indications topographiques et même stratégiques;

1. Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, p. 756.

il avait poussé le réalisme jusqu'à introduire un canon sur son affût. Nous voilà loin des mêlées idéales, à la façon de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci, ou de la *Bataille de Ponte Molle* de Raphaël.

Dans l'art du portrait, on constate qu'en thèse générale, et en dehors de quelques artistes supérieurs, cette faculté de reproduire une physionomie déterminée, qui constitue le secret du portraitiste, fait place, chez les uns à une vision sommaire et comme estompée, chez les autres à un mélange d'éléments conventionnels et d'éléments réels qui amoindrit singulièrement la sincérité.



Le Portrait au XVI[e] siècle.
Fragment d'une Cène d'Emmaüs, par Marziale (1507).
(Musée de Berlin.)

Grands seigneurs et grandes dames intervenaient cependant plus énergiquement que jamais dans l'arrangement de leurs effigies. Le duc Guidobaldo II d'Urbin ne fit-il pas suspendre l'achèvement du portrait auquel travaillait Bronzino jusqu'à ce qu'il pût être représenté revêtu d'une armure commandée en Lombardie !

Les lacunes éclatent surtout dans la sculpture : à peine si le XVI[e] siècle peut opposer une demi-douzaine de bustes (le *Cosme I[er]* de Cellini, les bustes de Vittoria, etc.) à l'admirable galerie iconographique créée par les quattrocentistes. Seule la sculpture en cire tire quelques ressources nouvelles des progrès de la polychromie : ces médaillons coloriés sont parfois criants de vérité.

Le manque de pénétration perce jusque dans l'art du médailleur : comme les physionomies y sont arrondies si on les compare aux médailles du XV[e] siècle, à ces étourdissants bas-reliefs en miniature de Pisanello, de Matteo dei Pasti et de Guaccialotti !

Aborder le portrait, c'est renoncer aux facultés créatrices pour se confiner dans la reproduction d'un modèle déterminé. On comprend qu'un génie aussi convaincu et aussi altier que Michel-Ange ait eu de la peine à rentrer dans ce

cadre étroit, après avoir évoqué les titans et les dieux; c'était redescendre sur terre. Aussi ne se soucia-t-il même pas de rendre le caractère moral de ses héros : du rêveur Julien Médicis il fit un général qui surveille tranquillement l'exécution de ses ordres, et de l'ambitieux Laurent il fit le rêveur par excellence, « il pensieroso ».

En peinture, il existe toute une catégorie d'artistes pour lesquels la reproduction d'un modèle déterminé est devenue une quasi-impossibilité : tels sont le Sodoma, le Corrège, les maîtres de Fontainebleau (voy. t. II, p. 147).



Le Portrait au XVIe siècle.
La « Zingarella », attribuée à Boccacino.
(Galerie Pitti à Florence.)

Cependant, quoique le don de l'observation ait faibli, la dernière période de la Renaissance s'enorgueillit d'une série de portraits de tout point admirables, les uns qui s'imposent par leur grande tournure, les autres par une vigueur qui va jusqu'à la brutalité.

Les portraits peints par les maîtres des Écoles de Milan, de Parme (à l'exception de ceux du Parmesan), de Pérouse, de Rome, méritent à peine qu'on s'y arrête. Quant à l'École de Florence, elle ne compte guère, en dehors de Pontormo, qu'un seul nom, mais il est de premier ordre : le lecteur a compris que nous voulons parler de Bronzino. Nous aurons à tout instant à revenir sur ces effigies, si frappantes, si vivantes, quoiqu'elles paraissent burinées plutôt que peintes; un trait suffira ici pour les caractériser : le portrait de Morgant[1], le nain de Cosme Ier (représenté tout nu une fois de face, une fois de dos), était d'une telle sincérité, qu'il arracha des cris d'admiration aux contemporains. Quant aux portraits peints par Andrea del Sarto, ils manquent véritablement d'accent : on sait que dans

1. Il ne serait pas impossible que le superbe bronze du South-Kensington-Museum (Robinson, n° 2626) représentât le même monstre.



Étude pour une des figures de la Déposition de croix, par Andrea del Sarto.
(Musée de l'Ecole des Beaux-Arts.)

toutes ses figures de femmes, et alors même qu'il se servait d'un autre modèle, il reproduisait machinalement les traits de Lucrezia Fedi.

Ce que l'art du portrait devint à Florence après Bronzino, les effigies peintes ou gravées de Vasari nous l'apprennent : en elles plus de trace d'authenticité ni de réalité; ce sont des têtes à caractère, des types impersonnels, où la recherche de l'expression, — majesté, ironie, mauvaise humeur, etc., — l'emporte sans cesse sur l'observation des traits qui constituent l'individualité.



Le Portrait au XVI[e] siècle.
Malatesta Baglione (?), par le Parmesan.
(Musée de Vienne.)

Chez les Vénitiens, le contact incessant avec les Flamands avait fini par substituer le réalisme, un réalisme qui n'avait rien de vulgaire, à l'hiératisme que leur avaient légué les Byzantins. Aux portraits, si précis et si énergiques, d'Antonello de Messine et des Bellin, succédèrent les amples, graves et poétiques évocations de Giorgione et de Sebastiano del Piombo. Le Titien éclipsa encore ces maîtres : quoique certains de ses portraits frisassent le trompe-l'œil[1], ce qui séduisait surtout en eux, c'était l'éclat, la grande tournure, l'art d'envelopper le personnage, de le transporter dans une atmosphère spéciale et comme dans un monde idéal.

Malgré tant de hautes qualités, plus d'un portrait du Titien me paraît prêter à la critique[2]. Ses personnages posent trop visiblement; le maître ne

1. Vasari rapporte un trait d'illusion extraordinaire provoqué par le portrait du pape Paul III : le Titien l'avait placé auprès d'une fenêtre pour le vernir : les passants, croyant voir le pape en personne, se découvraient tous respectueusement.

2. On comprend qu'en risquant ce paradoxe, j'éprouve le besoin de me retrancher derrière l'autorité d'un des maîtres du portrait moderne. « Parmi les êtres peints par Holbein, Velasquez, Rembrandt — c'est M. Carolus Duran qui parle ainsi — il n'en est pas un qui ne semble être de votre intimité. On s'écrie malgré soi : Il me semble que je le connais! comme ça doit être ressemblant! — C'est que chacun de ces êtres a sa vie propre, sa tournure personnelle,

sait pas les surprendre dans la familiarité de leurs attitudes, dans l'intimité de leurs pensées. C'est que, sauf quand il s'agit de lumière et de couleur, l'art de caractériser et, d'une manière plus générale, l'observation objective constituent précisément le côté faible, le point vulnérable de ce grand virtuose. Sa facilité extrême, cette assimilation, trop rapide pour être profonde et complète, sont une autre cause d'infériorité. Et puis, à tout instant, il sacrifie l'étude du caractère moral pour courir après quelque bel effet de lumière.



Le Portrait au xvie siècle.
Un Sculpteur, par Bronzino. (Musée des Offices.)

L'examen des deux portraits de *Charles-Quint*, celui de la Pinacothèque de Munich et celui du Musée de Madrid, nous fait toucher au doigt les qualités comme les défauts du maître. Dans le premier, l'empereur, assis, offre une personnification brillante de l'habile diplomate mi-flamand, mi-espagnol, mi-souverain, mi-marchand, avec sa figure hâve et sa lèvre allongée. Les détails du costume, de l'ameublement, un beau fragment d'architecture et un beau bout de paysage complètent et encadrent à merveille la figure principale. Tout autre est le portrait équestre de Madrid : le Titien n'avait évidemment jamais étudié l'anatomie du cheval; son ignorance en cette matière a également nui au cavalier; on dirait Don Quichotte sur Rossinante. En fait, essayer de représenter Charles-Quint en guerrier, la lance au poing, comme son rival François Ier, le vaillant vainqueur de Marignan et le vaillant vainqueur de Pavie, c'était aller contre les règles de la vraisemblance et tenter l'impossible. Il a fallu que le peintre vénitien déployât toutes les ressources de sa palette pour faire oublier cette erreur de conception.

Chez les Vénitiens mêmes, deux courants luttent d'ailleurs l'un avec l'autre :

en dehors des habitudes, des tendances plastiques de leur auteur. Titien, malgré ses admirables œuvres dans cet art, est comme une transition entre ces premiers et ceux pour qui l'intimité n'a pas été une loi. » (*La Revue du Nord*, juillet 1892.)

tantôt Lorenzo Lotto s'amuse (comme Bronzino) à peindre un joaillier une fois de face et deux fois de profil (Musée de Vienne, n° 500, portrait parfois attribué au Titien); tantôt encore Paris Bordone, dans un portrait du même Musée, qui rappelle vaguement la *Belle* du Titien (gravé p. 71), nous montre une jeune femme, aux formes opulentes, s'occupant des soins les plus minutieux de sa coiffure; ses cheveux sont en partie nattés, en partie ondulés; un pot et un pinceau placés devant elle nous apprennent à quels artifices elle a recours pour rehausser l'éclat de sa chevelure. Tel est aussi ce portrait de tailleur de la « National Gallery » de Londres (gravé p. 152), dans lequel un imitateur des Vénitiens, G.-B. Moroni de Bergame a su élever jusqu'au style l'effigie d'un simple artisan.



Le Portrait au XVI[e] siècle.
Un Vieillard, par Pontormo. (Galerie Pitti.)

Puis, comme contrepartie, nous rencontrons une série de portraits allégoriques, genre faux, dont la paternité semble bien devoir être mise au compte des peintres de Venise. En outre du tableau de Lorenzo Lotto, *Deux Fiancés couronnés par l'Amour*, peint en 1523 (voy. t. II, p. 146), et du tableau du Parmesan, Charles-Quint entre une Renommée qui le couronne de lauriers et un Hercule qui lui offre le globe, nous avons à mentionner la composition du Titien conservée au Musée du Louvre : le marquis d'Avalos, sa femme Marie d'Aragon et leur fils, en compagnie de la Victoire et de l'Hyménée, ou de Flore et de Zéphire.

Les Vénitiens s'essayèrent également dans le portrait de famille, genre déjà connu de Mantegna et de Holbein, mais qui ne trouva toute sa vogue qu'au siècle suivant, chez les Flamands et les Hollandais. La *Famille de Pordenone*, à la « National Gallery » de Londres, nous montre dix personnes groupées autour d'une table, le père, la mère, les filles déjà adultes, puis les enfants. Ce sont des physionomies recueillies et graves, comme si elles avaient conscience

de la solennité de l'action dans laquelle elles jouent leur rôle. Point d'animation, point d'espièglerie. Tout au plus peut-on deviner une intention de cette nature dans le mouvement de la petite fille qui lève la main vers son jeune frère; mais ici même l'artiste conserve une certaine raideur : le geste manque de naturel. Le Titien, à son tour, a abordé le portrait de famille dans sa toile du Musée de Naples, où il a réuni le pape Paul III, Al. Farnèse et Oct. Farnèse (gravé p. 55). On cite également un tableau de Sofonisba Anguisciola représentant trois sœurs qui jouent aux échecs devant leur vieille gouvernante.



Le Portrait au XVI[e] siècle.
Le Jeune Homme au gant, par le Titien.
(Musée du Louvre.)

III

Il est à peine nécessaire d'ajouter, après ce qui a été dit, que le rendu devient de plus en plus sommaire et mou. L'art d'envelopper les figures, celui d'obtenir des contrastes, soit de couleur, soit de lumière, bien tranchés, l'emporte sur l'interprétation sincère et ingénue : la précision parfois un peu sèche des Primitifs, la fermeté savoureuse des artistes de l'Age d'Or, font place, sauf chez quelques artistes supérieurs, à des formes de plus en plus superficielles et conventionnelles. Combien en est-il qui sachent encore faire le morceau!

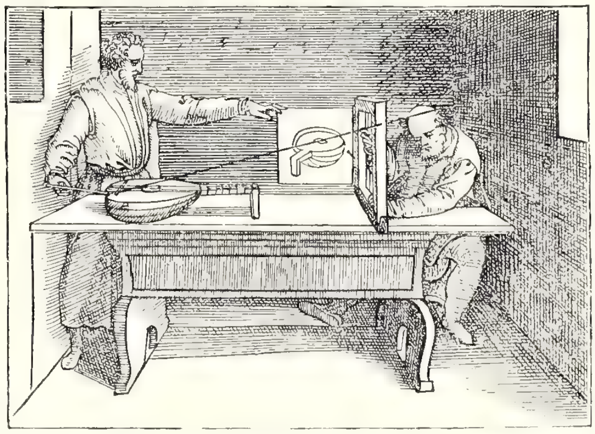
Jetons, avant d'aller plus loin, un regard sur les sciences auxiliaires qui avaient si puissamment favorisé, pendant le siècle précédent, les progrès du réalisme.

La PERSPECTIVE n'avait depuis longtemps plus aucun secret pour les Italiens. Deux spécialistes, les frères Cristofano et Stefano da Brescia, y acquirent une véritable virtuosité. Les peintres vénitiens n'y excellaient pas moins[1] et le

1. On a parfois reproché à Paul Véronèse d'avoir fait usage, dans les *Noces de Cana*, de deux

vénéré patriarche de leur ville, Barbaro, ne dédaigna pas de réunir en un traité les règles de cette science[1].

L'ANATOMIE ne fut pas moins bien partagée. Sous l'action de Michel-Ange, ces études prirent un développement tout à fait anormal. Peintres et sculpteurs, au lieu de les considérer comme une science auxiliaire, les pratiquèrent pour elles-mêmes, parfois avec une véritable frénésie : tel le Rosso, qui exhuma des cadavres pour les disséquer[2]; tel encore ce Bartolommeo della Torre, qui conservait précieusement dans sa chambre et jusque sous son lit les horribles restes enlevés aux hôpitaux, et qui empesta à tel point, par l'odeur de ces débris, la maison de son maître Giulio Clovio, que celui-ci se vit forcé de le renvoyer de chez lui.



La Perspective au XVI[e] siècle, d'après le Traité de Barbaro (1568).

C'est le moment de dire un mot des études anatomiques de Michel-Ange. Ces études, commencées dès sa jeunesse dans l'hospice de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, se poursuivirent à Rome. Un dessin d'Oxford nous le montre disséquant, une chandelle plantée dans le cadavre étendu devant lui. « Aucun maître, à coup sûr, a dit M. Klaczko[3], ne l'a dépassé ou seulement égalé dans la science du corps humain. Que ses personnages, pourtant, avec leur musculature athlétique, leurs cous allongés, leurs poses torturées et leurs expressions inquiétantes, font violence à notre sens de réalité, et que toute la science anatomique est impuissante à nous inspirer la foi dans l'existence de ce monde de colosses, qui parfois nous écrase et presque toujours nous déroute! On a dit avec raison que pas une des figures de Michel-Ange ne pourrait s'élever et marcher sans ébranler l'univers

lignes d'horizon, au lieu d'une seule. Mais le savant professeur de l'École des Beaux-Arts M. Félix Julien vient de démontrer la fausseté de cette accusation. (*L'Architecture*, 1890, p. 92.)

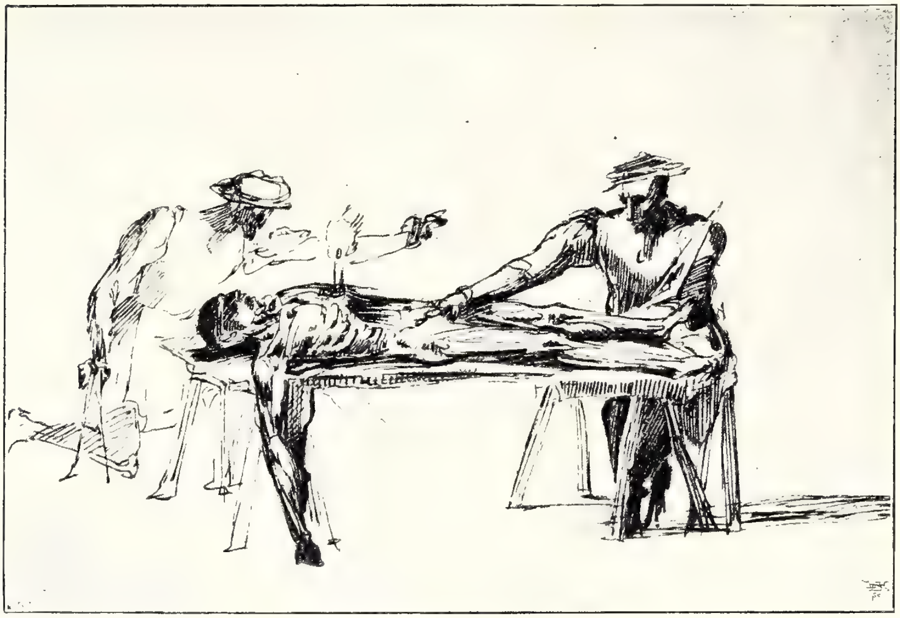
1. *La Pratica della Perspettiva*. Venise, 1568.

2. Une gravure de Domenico Fiorentino ou Domenico del Barbiere nous a conservé un souvenir des études du Rosso. Signalons aussi les treize pièces anatomiques dessinées et gravées par Bonasone. Je ne ferai que mentionner ici les Traités de Berengario de Carpi (1521 et 1522), de J.-B. Canano, de Bart. Eustachio (1564) et de plusieurs autres; on en trouvera la description et l'appréciation dans l'ouvrage de Choulant (*Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen*. Leipzig, 1852). Rappelons que le célèbre traité de Vésale — *de humani Corporis Fabrica* — fut publié à Bâle en 1543.

3. *Causeries florentines;* Paris, 1880, p. 32.

et faire sauter le cadre de la nature. » L'éminent anatomiste M. Mathias Duval[1] m'a fait à ce sujet une déclaration précieuse à recueillir : « Si, en tant qu'anatomiste, Michel-Ange est impeccable, il ne l'est pas en tant que physiologiste; chez lui les muscles sont à l'état de tétanos. Dans la nature, lorsqu'un muscle se gonfle, un autre se détend. Chez Michel-Ange, ils sont tous également gonflés »[2].

Ici encore, l'antagonisme entre la manière de procéder du sculpteur florentin et celle des anciens éclate au grand jour : ceux-ci prenaient pour



Les Études anatomiques au XVI[e] siècle.
Fac-simile d'un dessin de Michel-Ange. (Université d'Oxford.)

modèles des corps vivants, pleins de santé et de fraîcheur; Michel-Ange des cadavres.

Parmi les autres sculpteurs adonnés à ces études, citons Montorsoli et Benvenuto Cellini. Celui-ci en proclame hautement l'utilité dans son Traité des Arts du dessin, où il trace une esquisse fort nette de la structure du corps humain[3].

A la longue, l'anatomie finit par intéresser pour elle-même comme but et non plus comme moyen. La tendance à abuser de ces connaissances spéciales se donna libre carrière. On en vint à exécuter de véritables pièces d'anatomie :

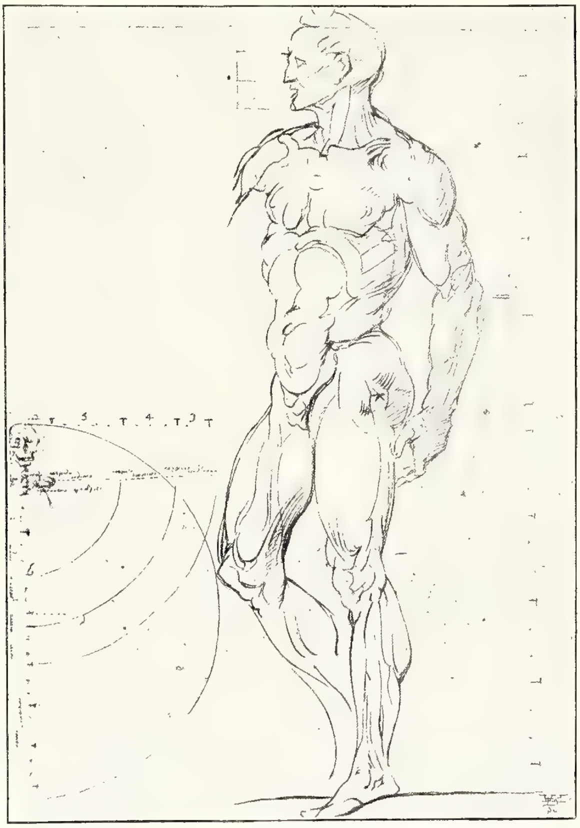
1. Voyez le savant ouvrage publié par M. Mathias Duval en collaboration avec M. Bical : *l'Anatomie des Maîtres*. Paris, Quantin. 1890. Voy. aussi notre tome II, p. 163.

2. Le musée de South-Kensington expose, sous le nom de Michel-Ange, une série de modèles anatomiques en cire.

3. *I Trattati dell' Oreficeria e della Scultura*, édit. Milanesi, p. 236-242.

tel le *Saint Barthélemy* de Marco d'Agrate, au Dôme de Milan, digne prototype de l'écorché d'Houdon.

Chez les peintres, la passion pour l'anatomie était en raison directe de leur goût pour le dessin et en raison inverse de leur goût pour la couleur. Si les maîtres des Écoles florentine et romaine, surtout le Rosso, abusèrent des études anatomiques, chez ceux de l'École de Venise cette préoccupation ne perce que dans la manière de poser certaines figures nues de femmes : le Titien comme Giorgione aiment à les montrer moitié de profil, moitié de dos[1]. Seul le Tintoret se plaisait à disséquer[2].



Les Études anatomiques au XVIe siècle.
Fac-similé d'un dessin de Michel-Ange. (Bibl. du Roi à Turin.)

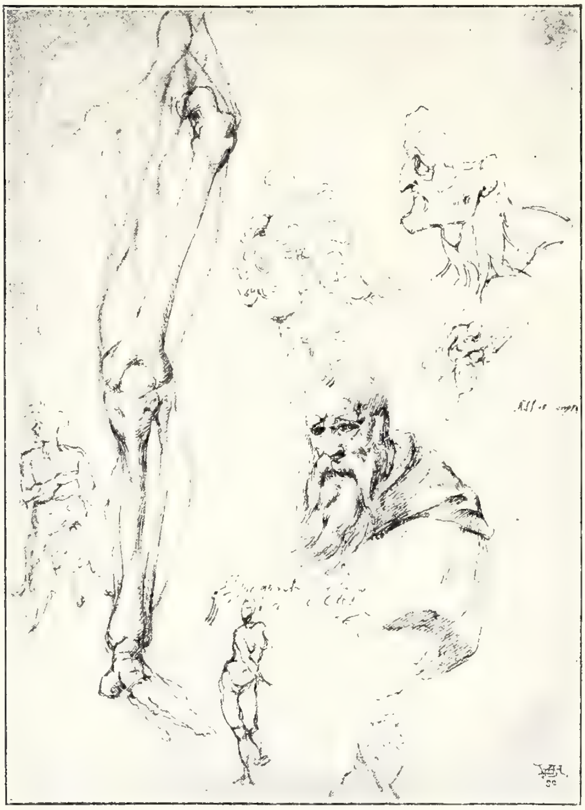
Le Corrège n'était pas un anatomiste de la force de Michel-Ange, mais il avait, au même point que lui, l'intuition des lois de locomotion propres à la figure humaine; aussi, sautant par-dessus les accessoires, réussissait-il à donner à ses personnages les attitudes à la fois les plus difficiles et les plus naturelles; parmi les nombreux tours de force qu'il nous a laissés, aucun n'est plus propre à stupéfier que l'incomparable raccourci du corps d'Antiope dans le tableau du Louvre.

Concurremment avec le document anatomique, l'usage du MODÈLE VIVANT fut de rigueur chez les sculpteurs, sauf peut-être chez Michel-Ange. Nous savons que Jac. Sansovino fit poser nu, malgré la rigueur de l'hiver, un de ses élèves, pendant qu'il travaillait à son *Bacchus*. Un autre sculpteur célèbre, Cellini, pouvait si peu se passer de modèle, qu'il descendit à des concessions

1. Voy. Lafenestre, *le Titien*, p. 67.
2. Ridolfi, *Delle Maraviglie dell' Arte*, t. II, p. 6.

humiliantes pour obtenir de la Catherine, qui posait pour la *Nymphe de Fontainebleau*, qu'elle reprît ses séances[1].

En ce qui concerne l'usage du modèle vivant chez les peintres, nous n'avons que des informations assez précaires, mais tout nous autorise à croire qu'eux aussi en profitèrent dans la plus large mesure.



Les Études anatomiques au XVIe siècle.
Fac-similé d'un dessin de Michel-Ange. (Université d'Oxford.)

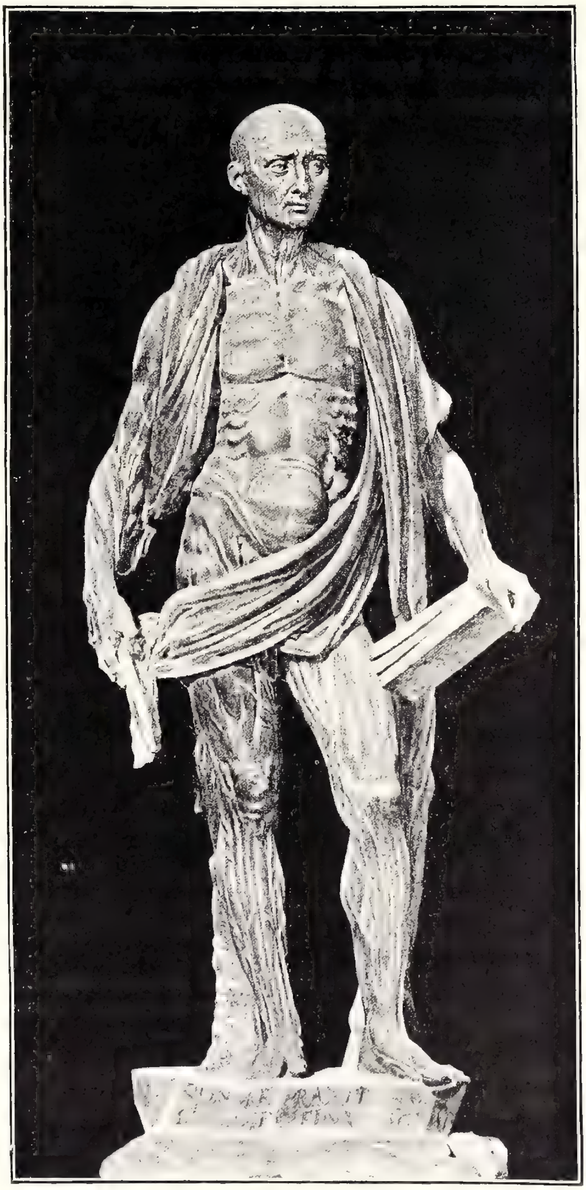
Le MANNEQUIN et les MODÈLES EN RELIEF continuèrent d'être en honneur, notamment dans l'École florentine (biographies de Pontormo et de Nic. Soggi, par Vasari). Dans la Haute Italie, Garofalo fut le premier à faire usage de maquettes en terre et d'un mannequin articulé. Il s'astreignit en outre à ne pas peindre le moindre détail sans avoir un modèle sous les yeux. A Venise, le Tintoret, comme jadis Léonard de Vinci, composait des petits modèles en cire et en terre, qu'il recouvrait de chiffons, cherchant à faire ressortir les membres au moyen des draperies[2].

Bon nombre d'artistes, se rendant compte de la facilité et de la frivolité

1. Jean Bologne recherchait avec soin les beaux modèles : il méditait son fameux *Enlèvement des Sabines*, lorsque, entrant un jour dans l'église San Giovannino, il y aperçut en prière un jeune homme du nom de Ginori, que sa beauté avait fait surnommer le bel Italien. Aussitôt, l'artiste de tomber en arrêt devant ce modèle accompli. Surpris de l'examen dont il était l'objet, Ginori vint à lui et lui demanda avec douceur ce qu'il désirait : « Je ne veux, répondit l'artiste douaisien, que contempler les admirables proportions de votre corps ». Puis, s'enhardissant, il ajouta : « Je suis Jean Bologne de Douai, sculpteur du grand-duc; je dois exécuter un groupe de personnages plus grands que nature, représentant un *Enlèvement*. S'il m'était permis de faire sur votre personne quelques études, ce serait une bonne fortune pour moi, et plus encore pour mon art ». On devine que Ginori n'eut garde de refuser une invitation aussi flatteuse (Desjardins, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, p. 35).

2. Ridolfi, *Delle Maraviglie dell' Arte*, t. II, p. 6-7.

croissantes de l'exécution, essayèrent de remonter le courant; mais leurs efforts ne portaient d'ordinaire que sur des points accessoires. C'est ainsi qu'Andrea del Sarto stupéfia ses contemporains par l'habileté avec laquelle, dans sa fresque de Poggio a Cajano, *César recevant le tribut du Monde animal*, il représenta un caméléon placé dans une boîte tenue par un nain. Vasari lui-même, dans la décoration du couvent de San Michele in Bosco, près de Bologne, s'efforça de reproduire avec la plus scrupuleuse exactitude jusqu'au millet, jusqu'au panis et au fenouil. Mais ce réalisme, qui confinait au trompe-l'œil (voy. p. 100), n'avait plus rien de fécond.



Les Études anatomiques au XVIe siècle.
Le Saint Barthélemy de Marco d'Agrate. (Cathédrale de Milan.)

On en peut dire autant des scrupules de certains artistes; ils témoignaient de la pauvreté de leur imagination et n'avaient rien de commun avec les doutes qui font pénétrer plus avant dans la caractéristique des êtres et des objets. Tel était le cas du Florentin Bugiardini : cet original, qui travaillait avec une lenteur extrême, se creusait la cervelle pour découvrir, par exemple, comment étaient faites les roues qui avaient servi au supplice de sainte Catherine d'Alexandrie!

Depuis longtemps certains peintres s'efforçaient de rivaliser avec les sculpteurs en donnant à leurs figures toutes les apparences du relief, en les rendant

en quelque sorte palpables et tangibles, comme l'est une statue. Giorgione, devant qui on parlait un jour de l'impuissance où était le peintre de montrer à la fois le même modèle sous plusieurs faces différentes, entreprit de résoudre le problème : il représenta un homme vu de dos, puis, près de lui, une fontaine limpide dans laquelle la partie antérieure de son corps se reflétait; plus loin on apercevait, sur une cuirasse brunie, le profil gauche de la même figure,



César recevant le tribut du monde animal, par Andrea del Sarto.
(Villa de Poggio a Cajano.)

tandis que le profil droit apparaissait dans un miroir placé du côté opposé.

Ce sont là, il faut le déclarer bien haut, des tours de force, inspirés probablement des Flamands, par exemple des Van Eyck. Or, lorsque la peinture en arrive à vouloir ainsi frapper les raffinés par le spectacle de la difficulté vaincue, c'est qu'elle est bien près de renoncer à frapper la foule par la vivacité ou l'éloquence des sentiments.

IV

Plus encore que par le passé, le Costume, cet élément si mobile et si ondoyant, reflète les aspirations et les préoccupations de chaque génération,

les joies et les douleurs publiques, les tendances de chaque région et jusqu'aux moindres particularités de l'organisation sociale[1]. L'histoire du costume est presque celle de la civilisation même. Il n'y avait pas seulement le costume du noble, du magistrat, du militaire, du marchand, de l'artisan, du paysan; il n'y avait pas seulement le costume d'intérieur, de ville, de campagne, de fête, de cérémonie; il y avait aussi le costume vénitien, vicentin, padouan, trévisan, bolonais, milanais, florentin, siennois, romain, napolitain, que sais-je encore!

L'indépendance régionale fut en effet, jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, un des traits fondamentaux du costume italien. Les principes généraux restaient les mêmes; mais, dans le détail, chaque province entendait suivre ses goûts à elle. Considérons par exemple l'État de Venise : les différentes villes, ses sujettes, — Pa-



Le Costume italien au XVIe siècle.
Portrait d'un membre de la famille Fenaroli, par G.-B. Moroni.
(National Gallery.)

1. En 1522, à la suite de la prise de leur ville par Antonio da Leyva, les Milanais renoncèrent à tous les raffinements de la toilette (Burckhardt, *Cultur*, t. II, p. 170). A Sienne, lors du siège de 1554-1555, les citoyennes adoptèrent un uniforme spécial. Leur héroïsme ne leur fit toutefois pas oublier la coquetterie. Écoutons le maréchal de Montluc, gouverneur de Sienne pendant cette lutte mémorable : « Au commencement de la belle résolution que ce peuple fit de deffendre sa liberté, toutes les dames de la ville de Sienne se despartirent en trois bandes : la première estoit conduite par la signora Forteguerra, qui estoit vestue de violet et toutes celles qui la suivoient aussi, ayant son accoustrement en façon d'une nymphe, court et monstrant le brodequin; la seconde estoit la signora Picolomini, vestue de satin incarnadin, et sa troupe de même

doue, Vérone, Vicence, Trévise, — se distinguaient chacune les unes des autres par certaines particularités. L'ouvrage de Vecellio, qui date d'ailleurs déjà des dernières années du XVI[e] siècle, ne laisse subsister aucun doute à cet égard[1].

Il faut donc admettre des complications et des subdivisions sans nombre. S'il ne s'agissait que de suivre, étape par étape, les modifications de chaque partie du costume dans chaque classe de la société, — dames nobles, bourgeoises, artisanes, paysannes, etc., — combien ma tâche serait aisée! Mais je suis obligé de tenir en outre compte des usages en honneur dans chaque province, que dis-je! en honneur dans chaque ville! Dès lors, il faut nous attacher à trois éléments distincts : la date, la région, le rang, et encore les mille inventions du génie féminin défient-elles à chaque instant la sagacité de l'historien.



Le Costume italien au XVI[e] siècle.
Portrait d'un tailleur, par G.-B. Moroni. (National Gallery.)

Commençons par constater que le costume échappe complètement à l'influence de l'antiquité. Ce n'est que dans quelques œuvres d'art, par exemple les statues des Médicis de Michel-Ange ou les

livrée; la troisiesme estoit la signora Livia Fausta, vestue toute de blanc, comme aussi estoit sa suitte avec son enseigne blanche. Dans leurs enseignes elles avoient de belles devises : je voudrois avoir donné beaucoup et m'en resouvenir. Ces trois escadrons étoient composés de trois mil dames, gentilstemmes ou bourgeoises : leurs armes estoient des pics, des pelles, des hottes et des facines : et en cest équipage firent leur monstre et allèrent commencer les fortifications. M. de Termes, qui m'en a souvent fait le compte (car je n'y estois encor arrivé), m'a asseuré n'avoir jamais veu de sa vie chose si belle que celle là; je vis leurs enseignes depuis. Elles avoient fait un chant à l'honneur de la France lorsqu'elles alloient à leur fortification : je voudrois avoir donné le meilleur cheval que j'aye, et l'avoir pour le mettre ici. » (Montluc; édit. du *Panthéon littéraire*, p. 143-144.)

1. Brantôme, de son côté, nous parle de mantes « à la mode siennoise » (*Œuvres complètes*, édit. Lalanne, t. IX, p. 362).

statues de Leoni (voy. p. 125), qu'il s'en ressent dans une certaine mesure. Chez les peintres, les modes contemporaines sont d'ordinaire reproduites dans toute leur originalité, sans remaniement ou tentative d'adaptation. C'est ainsi que, dans ses fresques du Santo de Padoue, le Titien a résolument abordé le costume contemporain, les chausses mi-parties, les bérets, le collier d'or, les manches à la juive. Andrea del Sarto, dans l'*Histoire de la Vierge*, à l'Annonciation de Florence, se montre tout aussi catégorique pour les costumes féminins; pour les costumes d'hommes, au contraire, il s'est arrêté à une sorte de compromis entre l'antiquité et les modes de son temps.



Le Costume italien au XVIe siècle.
Un Forçat.
D'après le recueil de Vecellio.

Mais si le costume italien ne devait rien aux anciens, il finit par devoir beaucoup aux étrangers. Dès la fin du XVe siècle, quelques infiltrations de ce genre étaient venues en modifier l'élégante simplicité (t. II, p. 171-172). C'étaient les signes avant-coureurs d'une révolution véritable, comme on pourra en juger par quelques dates. Au début du siècle suivant encore, en 1513, Pâris de Grassis raillait le costume français; mais Castiglione déjà, dans son *Courtisan*, publié en 1528, constate la tendance de ses compatriotes à s'habiller à la mode des nations étrangères : « L'antique façon de s'habiller, dit-il, était un signe de liberté, la nouvelle un présage de servitude. » Bientôt le peuple même s'habitua tellement aux costumes étrangers, — français, espagnols, allemands, — que les mendiants ne songeaient même plus à demander l'aumône à ceux qui les portaient[1]. Vers la fin du siècle, au moment de la publication du livre de Sansovino, Venise était partagée entre les modes françaises et espagnoles[2].

Un érudit allemand a constaté que les Italiennes se montrèrent infiniment

1. Montaigne, *Voyage*, p. 319.
2. *Venetia città nobilissima*, début du livre X.

plus réfractaires que leurs époux aux modes étrangères[1]. Honneur à leur opiniâtreté : c'est là aussi, après tout, une forme du patriotisme.

Comparés aux costumes français du temps de François I[er], les costumes italiens étaient moins bariolés et moins déchiquetés. Comparés d'autre part aux costumes allemands ou suisses, ils avaient quelque chose de plus régulier, de plus ample et, prononçons le mot, de moins déhanché et de moins excentrique. Soucieux de dignité et de gravité, les Italiens proscrivaient avec soin toutes les inspirations de la fantaisie. Ils les laissaient au moyen âge et aux races du Nord.



Le Costume italien au XVI[e] siècle.
Un Paysan des environs de Venise.
D'après le recueil de Vecellio.

A cette époque, l'Italie, ballottée comme elle l'était entre la France et l'Espagne, ou plutôt écrasée entre les deux, se posa plus d'une fois la question de la supériorité relative des modes françaises et espagnoles. Rien de plus piquant que la discussion qui s'éleva à ce sujet entre les interlocuteurs du *Courtisan* de Castiglione : « Je n'ai vu faire, dit l'un d'eux, aucune de ces choses en France qui ne se fasse pareillement en Italie; mais tout ce qu'ont de bon les Italiens, en leurs vêtements, en la manière de festoyer, de banqueter, de manier les armes, et en toute autre chose convenable à un courtisan, ils le tiennent des Français. — Je ne dis pas, répondit messire Frédéric, que parmi les Français ne se trouvent de très aimables et modestes seigneurs, et, pour en parler, j'en ai connu beaucoup véritablement dignes de toutes louanges; mais on en trouve aussi quelques-uns qui sont peu avisés, et, d'une manière plus générale, il me semble que les Espagnols se rapprochent plus des Italiens en leurs mœurs que les Français. Cette gravité posée, particulière aux Espagnols, me semble beaucoup plus convenable à nous autres que la prompte vivacité qui, chez la

1. H. Weiss, *Kostum Kunde*.

nation française, éclate presque à chaque mouvement. Chez eux, cette vivacité ne choque pas; bien au contraire, elle a de la grâce, parce qu'elle est tellement naturelle et propre qu'on ne voit en eux aucune affectation » (livre II).

Attachons-nous d'abord au costume masculin.

Pris dans son ensemble, le costume du XV[e] siècle avait comporté, soit des vêtements tout à fait collants pour la jeunesse, soit des vêtements amples, des espèces de simarres, qui distinguaient l'âge mûr et la vieillesse. Ces vêtements, qui descendaient jusqu'aux pieds, se maintinrent longtemps encore : à Venise, nobles et marchands les portèrent jusqu'à la fin du XVI[e] siècle.



Le Costume italien au XVI[e] siècle.
Une Fiancée.
D'après le recueil de Vecellio.

A Florence, d'après Benedetto Varchi[1], le costume des hommes gagna en noblesse et en élégance à partir de l'année 1512, date du retour des Médicis : justaucorps à peignes et à larges manches, descendant à mi-jambe, bérets trois fois trop grands, avec des plis retroussés en dessous, chaussures aux talons bizarres, toutes ces extravagances disparurent.

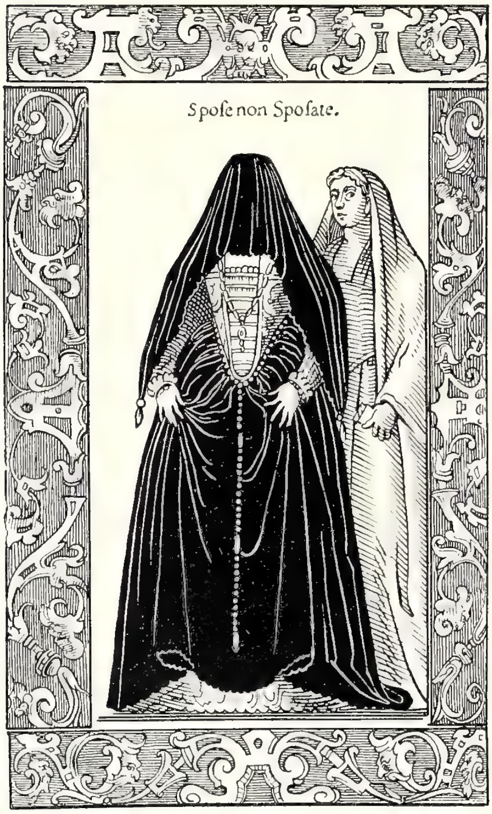
Vers 1530, voici quelles étaient, dans la même ville, d'après le même auteur, les principales particularités du costume : Les jeunes gens âgés de plus de dix-huit ans portaient en été, pour sortir, une longue tunique en serge (« lucco »), correspondant à la robe en usage chez nous pendant tout le XV[e] siècle. Le « lucco » s'ouvrait sur le devant, ainsi que sur les côtés, de manière à laisser passer les bras. Cette tunique était froncée dans le haut et fermée par une agrafe ou des cordons à la hauteur du cou.

Avec le « lucco » alternait le manteau (« mantello »), descendant le plus souvent jusqu'aux pieds. Ce vêtement était généralement noir, sauf chez les méde-

1. *Storia fiorentina*, liv. IX. Cf. l'*Osservatore fiorentino*, t. VIII.

cins, qui avaient adopté le rose ou le violet. Il ne s'ouvrait que sur le devant, était froncé dans le haut et se boutonnait à l'aide de « gangheri ». Ceux-là seuls qui n'avaient pas le moyen de commander un « lucco » portaient le manteau, sauf en hiver, où on l'associait à un pourpoint doublé ou fourré. Un capuchon (« capuccio ») très compliqué, divisé en trois parties, complétait ce costume.

Sous le « lucco » on portait en hiver un justaucorps (« saio »), ou un sarrau (« gabbanello »), ou une casaque, et en été un pourpoint (« farsetto »), ou une camisole (« giubbone »), ou quelque autre veston en soie[1].



Le Costume italien au XVIe siècle.
Une Fiancée vénitienne.
D'après le recueil de Vecellio.

Les chausses étaient tailladées à la hauteur du genou; les cuissarts étaient doublés de taffetas, garnis de découpures de velours ou de « bigherate ».

Les chapeliers de l'ère précédente s'étaient plu à donner aux coiffures en feutre les formes les plus compliquées, avec des bords échancrés ou relevés d'une façon extravagante[2]. Ces couvre-chefs disgracieux firent place à des bérets soit en drap noir, soit en satin.

L'arrangement de la chevelure et de la barbe donna lieu à une révolution non moins grave. Au temps jadis, raconte Varchi, celui qui portait à la fois la chevelure longue et la barbe passait pour un bretteur et un mauvais sujet; aujourd'hui, au contraire, sur cent, quatre-vingt-quinze se font couper les cheveux ras et laissent pousser la barbe. Ceux qui portent les cheveux longs (« zazzera ») à la mode antique sont appelés par dérision les « zazzeroni ».

Quelques mots ici sur le port de la barbe : en parcourant les portraits que Vasari a joints à ses biographies, on découvre que seuls quelques artistes appar-

1. Dans le beau portrait de sculpteur peint par Bronzino (musée du Louvre), le personnage est revêtu d'un pourpoint de couleur foncée, sur lequel se détache vigoureusement un col brodé rabattu.

2. Voyez mon *Raphaël*, 2e édit., p. 101, 399, 430, 431, etc.

tenant à la génération précédente (Bugiardini, R. Ghirlandajo, Rustici, Raf. del Garbo, Sogliani, Granacci, Baccio d'Agnolo) continuaient à se faire raser à l'ancienne mode. Parmi les autres, les uns portaient une barbe de dimensions moyennes, tandis que la majorité laissait pousser indéfiniment cet appendice, de manière à ressembler à des patriarches ou à des divinités fluviales. La barbiche était inconnue, ou peu s'en faut — je ne la trouve que chez Tad. Zucchero, — de même que la moustache seule ou les favoris seuls.

De nos jours, un ministre de la guerre est devenu populaire pour avoir autorisé dans l'armée le port de la barbe. On juge si de telles mesures avaient le privilège de passionner les hommes de la Renaissance! Lorsque Léon X ordonna aux prêtres de couper leur barbe, Rome entière s'amusa de la douleur que ressentit un certain Domenico d'Ancône, obligé de faire le sacrifice de la sienne : elle avait été immortalisée par le sonnet de Berni autant que la chevelure de Bérénice l'avait été par Callimaque. Adrien VI ne montra pas moins de rigueur : il reprenait sévèrement les ecclésiastiques qui portaient la barbe longue à la façon des soldats. L'abus, en effet, était venu à ce point que les prélats sortaient à cheval, avec la cape courte et l'épée au côté[1].



Le Costume italien au XVIe siècle.
Une Veuve vénitienne.
D'après le recueil de Vecellio.

Revenons à Florence. Pour sortir la nuit, on revêtait un costume spécial : une cape à l'espagnole, avec le capuchon placé derrière, et on se coiffait d'un « tocco ». Le jour, les soldats seuls ou les mauvais sujets portaient cette cape[2].

Le costume d'intérieur se composait, en hiver, d'un « berettone », d'un sarrau (« palandrano »), ou d'une veste catelane (« catelano »); en été, d'un

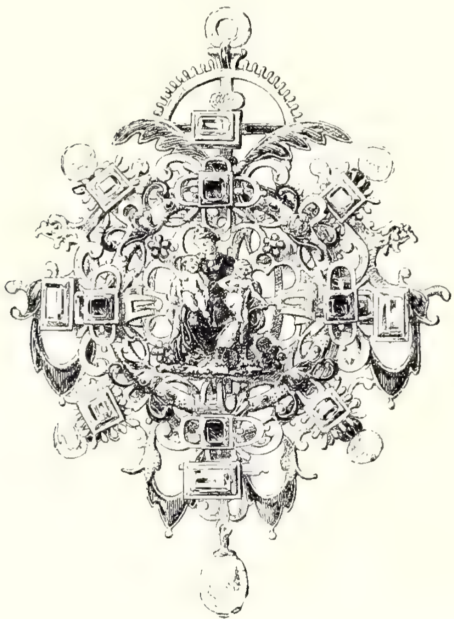
1. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 333, 385.

2. Lors de sa comparution devant le Conseil des Huit de Florence, Benv. Cellini portait la cape, au lieu de porter, comme ses adversaires, le manteau et l'habit de ville, ce qui lui valut une réprimande du tribunal.

« berettino », d'une sorte de simarre en toile ou d'une « gavardina » en serge de Lille.

A Venise, le costume se distinguait par l'ampleur des formes en même temps que par l'éclat des couleurs.

Dans les *Noces de Cana*, le portrait de Ben. Caliari, le frère de Paul Véronèse, se compose « d'une tunique assez longue en brocart de soie blanche, brodée de dessins verts et jaunes, et terminée dans le haut par un collet de même étoffe laissant apparaître des manches de soie jaune à reflets rougeâtres; une ceinture formée d'un simple ruban noué négligemment accuse la taille et ferme la tunique[1] ». Des chausses collantes dessinent le bas de la jambe; pour chaussure, des souliers souples, sans talons. Dans le même tableau, le Titien porte une ample robe rouge, privée de manches, une calotte de même couleur et des souliers en étoffe.



Le Costume au XVI[e] siècle.
Broche italienne en or ciselé et émaillé.
(Ancienne collection Galichon.)

A Rome, au contraire, vers la fin du siècle, les hommes étaient fort simplement vêtus, à quelque occasion que ce fût, de « noir et de sarge de Florence[2] ».

Du costume de ville et du costume d'intérieur différaient essentiellement le costume de fête, le costume de cérémonie, le costume de voyage, le costume de campagne et enfin le costume de deuil[3].

Prenons le costume d'apparat : une curieuse description nous est fournie par la relation de l'entrée à Milan de la nouvelle duchesse (1534); parmi les

1. Lechevalier-Chevignard et Duplessis, *Costumes historiques*, t. I, p. 98.

2. Montaigne, *Voyage*, édit. d'Ancona, p. 254.

3. On pourra juger de la variété des garde-robes par l'inventaire dressé à la mort de deux artistes qui dédaignaient certainement tout faste. Sebastiano del Piombo, qui, en sa qualité de « piombatore », portait le costume ecclésiastique, laissa les vêtements suivants : une « vesta in ciamelotto », avec un capuchon noir, un sarrau en drap violet usé, trois manteaux en drap noir avec leurs capuchons usés, deux sarraux de drap blanc, cinq soutanes blanches en « ciamelotto », sans « unde », deux soutanes de serge blanche, une soutane en drap blanc, trois « gipponi » noirs, une simarre en « ciamelotto » et quatre autres en drap vieux, deux cappes vieilles, l'une violette, l'autre noire. Michel-Ange, de son côté, possédait au moment de sa mort : une cappe de drap noir fin de Florence avec des bandes de satin noir, une « sottanella » de drap noir avec une bande de satin, une cappe de « rascia » noire avec des bandes de satin, une « camisciuola

personnages qui allèrent à sa rencontre, on remarquait douze comtes habillés de velours doublé de brocart d'or brodé et coiffés de bérets ornés de plumes (« vestiti de veluto fodrato de brochato d'oro recamato, con le sue barette con le penne d'oro »). Chacun d'eux paraissait un empereur.

A Milan également, lors des obsèques du duc François II (1535), le mannequin représentant le cadavre fut habillé d'un manteau de brocart d'or crépu, descendant jusqu'à terre, et doublé d'une fourrure de grand prix, d'un justaucorps (« sajon ») de velours cramoisi, d'un pourpoint (« sajone ») en satin cramoisi, de chausses écarlates, et de souliers de velours cramoisi; sur la tête était placé le bonnet ducal[1].



Le Costume au xvie siècle.
Portrait de jeune femme, par Bronzino.
(Musée des Offices.)

Le cérémonial n'était pas si rigoureux qu'il ne restât quelque place pour la fantaisie. Nous le voyons entre autres par la description du costume que Cellini se fit faire à Rome, en 1535, pour suivre la procession : on y remarquait un petit manteau (« vestetta ») d'armoisé bleu d'azur et un pourpoint (« saietto ») de la même étoffe.

Ajoutons que de graves artistes ne dédaignaient pas de se transformer à l'occasion en costumiers. Le peintre Salviati dessina pour un de ses amis une superbe collection de costumes de mascarades.

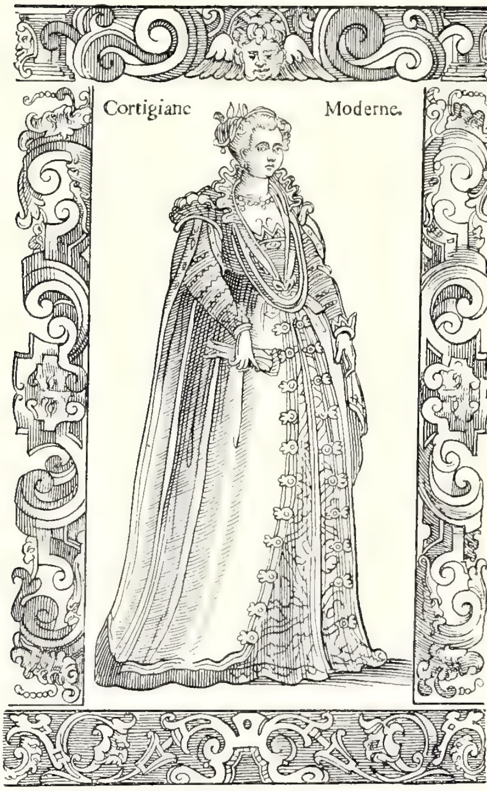
J'ai réservé pour la fin de cette étude l'examen des costumes populaires. Sans me demander quant à présent si l'originalité des modes que nous admirons dans les campagnes ne consiste pas souvent dans ce fait qu'elles reproduisent,

di rosato » avec des rubans de soie rouge, une simarre d'hermine noire, un « gippone » de toile, deux chapeaux d'hermine noire, une « sottanella » de satin noir, une paire de chausses blanches (*Archivio* de Gori, t. I, p. 13 et suiv.). Sur le mobilier et la garde-robe d'Alf. Cittadella († 1537), voy. Ridolfi, *Alfonso Cittadella*, p. 65-68.

1. Verri, *Storia di Milano*.

mais avec un retard énorme, les modes des villes et forment ainsi un véritable anachronisme, je me bornerai à constater que dès cette époque les « contadini » italiens se distinguaient des « cittadini » par la coupe non moins que par la couleur de leurs vêtements[1].

En abordant l'histoire du costume féminin pendant la dernière période de la Renaissance, nous constatons dès le début un certain relâchement dans les prescriptions somptuaires. On sait à quelles luttes épiques avait donné lieu le conflit entre le rigorisme des gouvernants et le luxe des gouvernées. D'un côté, de maussades conseils municipaux édictant des mesures draconiennes, faisant la chasse aux étoffes précieuses, aux bijoux, taillant et rognant à l'envi; de l'autre, le flot montant des caprices et des vanités féminines (t. II, p. 176). Désormais, à quelques exceptions près, les rigoristes baissent pavillon. L'historien Paolo Partenopeo a beau s'élever à Gênes, en 1536, dans une éloquente harangue latine prononcée devant le doge, contre le luxe de ses compatriotes; il a beau flétrir les « scænicæ mitræ », les « histrionicæ vestes », les « longa syrmata », l'abus des joyaux, des ornements d'argent et d'or; il a beau prédire que, si l'on ne brise pas l'orgueil des femmes, si l'on ne réprime pas leur témérité, si l'on ne met pas de frein à leur impudence et à leur luxe, c'en sera fait sous peu de la République génoise[2] : personne n'écoute plus ce prophète de malheur. Il est à supposer que l'édit somptuaire promulgué en 1547 à Crémone n'a pas eu plus d'effet[3].



Le Costume italien au XVIᵉ siècle.
Une Courtisane romaine.
D'après le recueil de Vecellio.

1. Bandello nous montre un jeune villageois « con un giubbone e calze di tela alla villanesca vestito ». (*Nouvelles*, liv. III, nouv. XLVI.)

2. Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi ;* 2ᵉ édit., p. 263-264.

3. Défense de porter des colliers, des bracelets ou autres ornements d'or, sauf un médaillon

La liste des dépenses faites à Rome par l'architecte Antonio da San Gallo pour la toilette de sa femme prouve quel cas l'on faisait de ces prescriptions : en 1544 il lui acheta d'un coup pour 175 ducats (près de 10 000 francs) de vêtements, à savoir : une robe de velours noir (33 ducats), une robe de taffetas cramoisi (12 ducats), une robe de damas, deux robes en drap violet, deux sortes de mantelets avec capuchon (« sbernia »), une robe de satin noir (26 ducats), une autre de satin fauve (27 ducats), etc.[1].

Bientôt la dentelle, inconnue, ou peu s'en faut, aux générations précédentes, vint ajouter un raffinement de plus à ces toilettes déjà si riches.

L'éventail à son tour entra en scène : on affirme que des Portugais établis à Goa en apportèrent les premiers échantillons en Europe[2].



Le Costume italien au XVIe siècle.
Une Vénitienne.
D'après le recueil de Vecellio.

Alors même qu'elles affichaient la prétention de s'habiller à l'antique, les Italiennes se composaient des toilettes d'une complication extrême, bien éloignées de la noble simplicité qu'un éminent archéologue de nos jours, M. Heuzey, a su restituer si heureusement à l'aide d'une bande d'étoffe reproduisant l'harmonie de lignes des draperies grecques ou romaines. On en jugera par le croquis tracé de la main de maître François Rabelais dans sa description de la fête donnée à Rome en 1549 par le cardinal du Bellay[3].

au bonnet, de 12 écus d'or au plus, et des anneaux. « Sur les habits, aucune broderie ou découpure en soie; aux montures, pas de harnais avec or, argent ou broderies; que les femmes mariées n'aient dans leurs habits ni or, ni argent, ni broderies, ni dentelles, ni ganses; pas plus de trois vêtements en soie et un seul en cramoisi; ni perles, ni bijoux, excepté deux anneaux d'or avec pierres aux doigts, un collier d'or de 25 écus seulement, un autre à l'éventail de 15 écus au plus; pas de gants brodés ou de zibeline, ni de bonnets, excepté la nuit et pendant les voyages; que les jeunes filles ne portent ni habits de soie, ni bijoux, ni or, sauf un collier de corail au cou, de 4 écus au plus. » (Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 334. Cf. p. 461.)

1. Bertolotti, *Nuovi Documenti intorno all' architetto Antonio Sangallo*, p. 30.
2. G. Bapst, *Deux Éventails du musée du Louvre;* Paris, 1882, p. 8.
3. « Soudain entra par le costé droit du bas de la place une compagnie de jeunes et belles

Je ne saurais avoir la prétention de retracer pas à pas les vicissitudes de la mode italienne pendant cette période. Quelques points de repère suffiront au but que je poursuis.

Pendant le premier quart du XVIe siècle, les Italiennes, même dans la bourgeoisie, semblent avoir porté des robes excessivement amples, échancrées dans le haut[1] et recouvertes de pelisses non moins amples et souples. Puis, pour un temps, une collerette à ruches cache non seulement la naissance des épaules, mais encore jusqu'au cou, qu'elle enserre avec un soin jaloux. La fraise — qui est, comme on sait, une invention italienne — rend à celui-ci sa liberté, tout en lui composant un cadre qui le fait merveilleusement valoir[2].



Le Costume italien au XVIe siècle.
Une Mariée au temps de l'Ascension, à Venise.
D'après le recueil de Vecellio.

Les immenses manches bouffantes, plus ou moins ornées de crevés, que l'on portait du temps de Raphaël[3], disparaissent à leur tour.

dames richement atournées, et vestues à la Nymphale, ainsi que voyons les Nymphes par les monuments antiques. Desquelles la principale, plus éminente et haute de toutes autres, représentant Diane, portoit sus le sommet du front un croissant d'argent : la chevelure blonde esparse sus les espaules, tressée sus la teste avecques une girlande de laurier toute instrophiée de roses, violettes et autres belles fleurs : vestue sus la sottane et verdugalle de damas rouge cramoisi à riches broderies, d'une fine toille de Cypre toute battue d'or : curieusement pliée, comme si fust un rochet de Cardinal, descendant jusques à my jambe, et par dessus une peau de Léopard bien rare et précieuse attachée à gros boutons d'or sus l'espaule gauche. Ses botines dorées, entaillées, et nouées à la Nymphale avecques cordons de toille d'argent : son cor d'Ivoire pendant souz le bras gausche, sa trousse précieusement récamée et labourée de perles pendoit de l'espaule droite à gros cordons et houppes de soye blanche et incarnate. Elle en main droite tenoit une dardelle argentée. » (*La Sciomachie*, p. 13.)

1. Portraits de Raphaël : Mad. Doni, l'Inconnue de la Tribune des Offices, Jeanne d'Aragon; la prétendue Fornarina, par Sebastiano del Piombo, au Musée des Offices, et au Musée de Berlin; la « Monaca », attribuée à R. Ghirlandajo, etc.

2. Dans *il Ballerino* de Caroso (1581), les fraises décolletées alternent avec les collerettes montantes. Le vêtement supérieur se compose d'une robe avec double manche, la première collante, la seconde très large, ouverte et échancrée.

3. Portraits de Jeanne d'Aragon et de la « Donna Velata », par Raphaël.

Le corsage, relativement court sur les hanches, s'allongea sur le devant de manière à dessiner une sorte de triangle.

La transition entre le costume à la Raphaël et ce que l'on pourrait appeler le costume à la Bronzino me paraît assez bien marquée dans les peintures d'André del Sarte. Ses héroïnes portent une robe excessivement ample (en soie rouge, doublée de soie verte), avec des manches très larges; « le corsage, coupé carrément et garni de galons de velours noir, est décolleté et laisse voir le haut de la chemise brodée; un jupon de soie grise apparaît sous la robe; un voile bleu recouvert de gaze cache en partie les cheveux blonds, et un petit collier d'or orne le cou[1] ». Pour coiffure, un voile, un bonnet ou un simple bandeau. Dans le portrait de femme conservé au Musée des Offices, la robe, échancrée, comme il est dit ci-dessus, est garnie, sur la partie échancrée, d'une chemisette plissée. Les manches, bouffantes jusqu'au coude, se resserrent à partir de cet endroit et moulent exactement l'avant-bras. La coiffure se compose d'une sorte de turban.



Le Costume italien au XVIe siècle.
Une Paysanne des environs de Venise en costume de fête.
D'après le recueil de Vecellio.

A Milan, les modes de la même période sont représentées par les héroïnes de Bernardino Luini, dans les fresques du « Monastero Maggiore ». La donatrice, Hippolyte Sforza, la femme d'Alexandre Bentivoglio, y est vêtue d'une robe de satin blanc, parsemée de broderies d'or et ornée d'innombrables crevés, que des nœuds relient de distance en distance; pour coiffure, une toque jaunâtre.

Plus que tout autre, le costume milanais se ressentait du voisinage de l'Allemagne. Un dessin du recueil de Gaignières nous montre une dame de ces parages vêtue d'une robe rouge garnie de trois larges rubans de soie jaune, qui séparent la jupe en trois parties égales; le corsage est orné de bandes de velours noir; des manches très amples, fendues en dessous, livrent passage à de

1. Lechevalier-Chevignard et Duplessis, *Costumes historiques*, t. I, p. 108.

vastes bouffants de mousseline blanche; de petits cordons bleus, coquettement noués, unissent les manches au corsage; une ceinture, au milieu de laquelle est suspendue une aumônière accompagnée de deux longs glands d'or, entoure la taille, enfin ses longs cheveux roux sont enfermés dans une résille de soie bleue et jaune serrée sur le front par une étroite ferronnière de velours noir.

Les portraits de Bronzino, qui appartiennent au second tiers du XVI[e] siècle, nous initient à la nouvelle évolution de la mode italienne : les formes sont moins amples, plus arrêtées, mais encore d'une souveraine élégance.



Le Costume italien au XVI[e] siècle.
Une Paysanne de la Marche de Trévise.
D'après le recueil de Vecellio.

Une médaille de Leone Leoni représentant Ippolita Gonzaga, alors âgée de seize ans (1551), montre également ce costume si libre et si noble : les cheveux, ondulés et frisés, sont relevés sur le front, nattés au sommet et par derrière, enfin serrés de manière à faire paraître la tête aussi petite que possible; un collier à deux rangs orne le cou, qui est découvert. La draperie qui tient lieu de robe est aussi souple que mouvementée.

Particulièrement somptueux est le costume vénitien, qui varie d'ailleurs à l'infini avec l'âge et la condition. C'est ainsi que les jeunes filles, pour aller à l'église, portent le « fazzuolo », sorte de voile en soie blanche, qui leur couvre le visage et la poitrine. Lorsqu'elles avancent en âge, leur costume se compose d'une « cappa » en soie noire très fine et assez ample pour être également ramenée sur la face. Ce n'est qu'avec le mariage que leur indépendance commence, c'est-à-dire une indépendance relative, car à Venise comme ailleurs, les filles d'Ève sont les esclaves de la mode.

A partir d'un certain moment, les Italiennes, de même que leurs voisines de France, se font coiffer en cheveux et dédaignent les chapeaux. Les toques du genre de celle que porte Jeanne d'Aragon, dans le portrait du Musée du

1. Lechevalier-Chevignard et Duplessis, *Costumes historiques*, t. I, p. 31-32.

Louvre, disparaissent presque irrévocablement en Italie, tandis que les couvre-chefs similaires continuent à faire fureur en Suisse, comme on peut s'en convaincre par les dessins si libres et si élégants de Holbein le Jeune. Des bourrelets (« balzi ») en velours remplacèrent les toques; ils alternaient parfois avec les chapeaux de paille. Lors du voyage de Montaigne, en 1580-1581, ceux-ci étaient en grande vogue à Florence, où l'on vendait pour 15 sous un chapeau qui aurait coûté 15 livres en France.

Par suite de la longueur des robes, la chaussure ne jouait qu'un rôle infime dans la toilette des Italiennes. Ce n'est pas à dire que la vanité ne se fît jour même dans ces accessoires en apparence sacrifiés : pour rehausser leur taille, les Vénitiennes recouraient à toutes sortes d'artifices; elles en vinrent à donner à leurs patins les dimensions de véritables échasses. Cet appendice gênant, qui atteignait jusqu'à deux pieds de haut, ne disparut que dans la seconde moitié du XVII[e] siècle.



Le Costume italien au XVI[e] siècle.
Une Paysanne d'Ischia.
D'après le recueil de Vecellio

Il est facile, en s'aidant, soit des recueils de costumes, si nombreux dès cette époque, soit des descriptions des nouvellistes, soit des inventaires, de se rendre compte de ce qu'étaient alors les modes populaires. L'accoutrement — la toilette de dimanche — d'une jeune paysanne de la Haute-Italie consistait en une chemise blanche, un « valescio » de « boccaccino » blanc, une collerette de gaze blanche façonnée, un tablier de même couleur, réservé aux jours de fête, des bas en serge, également blancs, et des souliers rouges. Autour du cou, un collier d'ambre jaune[1].

Dans le portrait de Bordone, à la Galerie Pitti, connu sous le nom de Nourrice des Médicis, le costume est cossu plutôt qu'élégant.

Dans l'Italie méridionale, les paysannes portaient dès lors un costume ana-

1. Bandello, *Nouvelles*, I[re] partie, nouv. VIII.

logue à celui des « chauchardes » modernes : coiffure plate, tablier, etc. (voy. notamment les folios 26 v° et 223 r° du recueil de Vecellio).

V

Pour les deux premières sections de la Renaissance, nous avons eu constamment à compter, en tant que fauteurs du réalisme, avec les artistes flamands ou allemands fixés en Italie[1] : la mission de ces hôtes du Nord n'expire pas avec l'ère nouvelle. Assurément, la plupart d'entre eux descendent en Italie pour apprendre; mais le nombre de ceux qui font fortune dans leur nouvelle patrie, grâce à leurs connaissances techniques ou grâce à leur mérite, est infiniment plus élevé qu'on ne le croit d'ordinaire.

Pendant l'Age d'Or, la balance avait penché du côté de l'Allemagne plutôt que du côté des Flandres. Celles-ci regagnent leur rang pendant la dernière période de la Renaissance. Alors que les artistes allemands fixés en Italie s'occupent surtout des branches inférieures — orfèvrerie, broderie, etc., — leurs émules flamands se mesurent avec les Italiens dans la peinture et la sculpture.

C'est l'honneur des artistes et des critiques italiens d'avoir su rendre justice aux maîtres étrangers. Il faut voir avec quelle estime l'Arétin[2], Cellini[3], et dans une certaine mesure aussi Vasari, parlent d'Albert Dürer. Paul Véronèse copia ses gravures[4]. Même après que les artistes eussent traité de surannées ces productions (on se rappelle la diatribe de Michel-Ange : voy. t. II, p. 178-184), les amateurs persévérèrent dans leur admiration. Les *Ricordi* de Sabba da Castiglione (1546) nous montrent les Italiens ornant leurs cabinets d'estampes de Dürer (que Sabba qualifie, non seulement de maître très excellent, mais de divin)[5], puis de Lucas de Leyde. Deux années plus tard, dans une de ses lettres à Varchi (1548), Vasari rapporte que le moindre savetier possédait des tableaux flamands; on les appréciait en raison de la perspective aérienne et de la beauté du coloris[6]. A la fin du siècle encore on faisait assez de cas de ces productions pour que Fulvio Orsini léguât à la fille d'un de ses amis un tableau de Lucas de Leyde, un petit *Saint Jérôme*, prisé 10 écus[7].

1. Bibl. : T. I, p. 331-339; t. II, p. 178-184. — *La Chronique de l'Art*, 1875, p. 292-294; 1883, p. 76, 84-85.

2. *L'Aretino*, édit. de 1873, p. 24, 41-42.

3. *I Trattati*, édit. Milanesi, p. 13, 215.

4. Ridolfi, *le Maraviglie dell' Arte*, t. I, p. 331.

5. Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, le graveur vicentin Boldrini copia l'*Homme de douleurs* du maître nurembergeois. Andrea Andreani poussa l'imitation plus loin encore. On l'appelait le petit Albert, « il piccolo Alberto ».

6. « Ogni ciabattino si vede avere in casa tele fiamminghe per la prospettiva de' paesi e colorito vago di quelli » (t. VIII, p. 293).

7. De Nolhac, *la Bibliothèque de Fulvio Orsini*, p. 25.

Notons enfin l'hommage rendu à Holbein par Fed. Zuccheri, qui déclarait ses tableaux supérieurs à ceux de Raphaël[1].

Nous attachons-nous aux artistes mêmes — Français, Flamands, Allemands, Suisses — qui ont traversé les Alpes ou débarqué à Gênes, c'est par centaines qu'on les compte[2]. Beaucoup d'entre eux ont brillé au premier rang : tels, dans la sculpture, le grand Jean Bologne, ce réaliste au premier chef, et ses continuateurs Pierre de Francheville († vers 1615) et Nicolas d'Arras († 1598), ou encore le mystérieux Janni, l'auteur de la statue de *Saint Roch* conservée dans l'église de l'Annonciation à Florence et déjà vantée par Vasari, et le non moins mystérieux Jacques d'Angoulême, qui, affirme-t-on, eut l'audace de se mesurer avec Michel-Ange.

Quant aux peintres flamands ou hollandais, ils formaient légion[3], et on comptait dans le nombre plus d'un talent distingué. Vasari affirme que le Titien même ne dédaigna pas de leur demander parfois leur concours; ayant à peindre une *Fuite en Égypte*, il prit chez lui plusieurs Flamands (Vasari dit « Tedeschi »), qui excellaient, comme on sait, dans la représentation de la verdure et du paysage. Quelque incroyable que paraisse le fait, il faut bien ajouter foi au témoignage de Vasari. Ainsi, voilà un esprit synthétique tel que le Titien, si habitué à voir les choses en grand, dans leur ensemble, qui ne dédaigne pas de demander des leçons à ces analystes à outrance!

Ébranlés comme ils l'étaient dans leurs doctrines, et fidèles seulement à leurs instincts de vulgarité, les artistes du Nord ne pouvaient se flatter de donner quelque consistance à l'art italien, qui allait à la dérive; ils ne réussirent qu'à

1. Van Mander, *le Livre des Peintres*, édit. Hymans, t. I, p. 220.

2. Il est à peine nécessaire de rappeler ici les monographies consacrées à ces artistes par M. Dussieux (*les Artistes français à l'étranger*, 3e édit., 1876), M. Fétis (*les Artistes belges à l'étranger*, 1857-1865) et le regretté Bertolotti.

3. Rien qu'à Rome nous rencontrons une nuée de peintres néerlandais de renom : Bernard van Orley, Jean Schoorel, qui y peignit le portrait du pape flamand Adrien VI (mort en 1523), Michel Coxcie, Martin Heemskerk (1536), qui nous a laissé de si précieuses vues de la Ville éternelle, puis les Backereel d'Anvers, Michel Jonquoy de Tournai, et son élève Barth. Spranger (né en 1546), qui ornèrent de fresques l'église Saint-Oreste, Antonio Moro (1550-1551). Et encore je ne parle pas des peintres français plus ou moins inféodés au réalisme : Guillaume de Marcillat, le miniaturiste Vincent Raymond de Lodève (1538 et années suivantes), etc. Naples servit de résidence à Jean de Calcar, l'habile élève du Titien, qui y mourut en 1546; à Arnould Mytens de Bruxelles, surnommé Renaldo (1541-1602), et à Jean Francken d'Anvers, surnommé Franco (1550). Florence offrit l'hospitalité à Frédéric Sustris (1526-1599), qui y prit part aux préparatifs des funérailles de Michel-Ange; à Jean van der Straeten de Bruges, surnommé Stradano ou della Strada (1536-1605), qui défraya d'innombrables cartons l'atelier grand-ducal de tapisseries; à Pierre de Witte ou Candido (1548-1628), qui y fit figure avant de s'établir à Munich; puis aux peintres-verriers Giorgio et Gualtieri de Flandre, qui exécutèrent des vitraux pour le duc Cosme de Médicis, d'après les cartons de Vasari. Gênes servit de quartier général au Maître de la Mort de la Vierge. A Ferrare, Lucas Corneille et Guillaume Boides de Malines peignirent, en 1550, des cartons de tapisserie. Venise, enfin, hébergea, outre Jean de Calcar, Paul Franchoys d'Anvers, surnommé « il Franceschi » (1540-1596), l'élève et le collaborateur du Tintoret, et tant d'autres.

concourir à la dépravation du goût. Entre vingt témoignages, j'en emprunterai un, bien frappant, à l'histoire d'une branche d'art des plus spéciales : Passeri, l'historien des majoliques italiennes, constate l'influence déplorable exercée par les gravures flamandes, vers le dernier quart du XVIe siècle, sur la céramique italienne; les estampes de Sadler évincèrent celles de Marc-Antoine et de son école : on juge de l'action produite par de tels modèles[1]!

Remarquez cette gradation : pendant la Première Renaissance, les artistes étrangers avaient visité l'Italie en triomphateurs, dressant autel contre autel; pendant l'Age d'Or, abstraction faite de Dürer, qui fit figure à Venise, ils sollicitèrent humblement les leçons de leurs tributaires de la veille; vers la fin de la Renaissance, familiarisés avec les enseignements classiques, ils combattirent à côté des Italiens sous le même drapeau, confondus dans les mêmes rangs.

Mais le Nord ne s'en tint pas là : avec les maîtres de la génération suivante, les Matthieu Bril (1550-1584) et les Paul Bril (1556-1626), il commença de prendre sa revanche : on sait quelle impulsion ces artistes donnèrent au paysage, dont ils firent un genre spécial. Un de leurs compatriotes, Denys Calvaert d'Anvers (1540-1619), fixé comme eux en Italie, fut le premier maître du Guide, de l'Albane et du Dominiquin! Ainsi va le monde.

1. *Istoria delle Pitture in Majolica fatte in Pesaro*, 2e édit., p. 85. Antérieurement, les céramistes italiens avaient de loin en loin mis à contribution les gravures allemandes. Un plat décoré à Urbin en 1541 (ancienne collection Marryat), la *Prise du fort de la Goulette par Charles-Quint*, reproduit la gravure de Georges Pencz, inspirée elle-même de la *Prise de Carthage* de Jules Romain. — Une coupe décorée à Rimini dans la seconde moitié du XVIe siècle reproduit la gravure d'Aldegrever : le *Bon Samaritain* (Darcel, *Notice des Fayences peintes*, p. 94).



Marque typographique des frères Sessa.
D'après l'édition de Serlio (Venise, 1560).



Graffite du palais Corsi à Florence.

CHAPITRE VII

I. L'ESTHÉTIQUE DE LA FIN DE LA RENAISSANCE. — II. L'ARÉTIN ET LA CRITIQUE D'ART. — VASARI ET L'HISTOIRE DE L'ART — III. LA CONDITION DES ARTISTES.

I

Au fur et à mesure que le rôle de l'inspiration pâlit, on voit grandir celui de l'esthétique. Cette science, qui n'avait guère de raison d'être au moment où Raphaël et Michel-Ange célébraient leurs triomphes, car c'était à elle à se régler sur de tels génies, non à eux à se régler sur elle, cette science, dis-je, acquit de l'importance lorsque les facultés critiques commencèrent à l'emporter sur les facultés créatrices; plus l'imagination perdait de sa vigueur, plus on disserta, mieux on raisonna.

Rien de plus caractéristique à cet égard que l'innovation préconisée par Ammanati dans sa lettre à l'Académie florentine (1582) : il y recommande d'instituer des entretiens, des conférences, sur quelque ouvrage célèbre ou sur quelque problème se rattachant à l'art[1].

L'ESTHÉTIQUE, qui n'est autre chose que l'application des méthodes de la philosophie à l'analyse des œuvres de l'art ou de la littérature, ne peut man-

1. *Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. III, p. 529-532.

quer, en raison de son origine, de préférer l'idéalisme au réalisme. L'effort critique et la tendance à l'abstraction, qui forment l'essence de la philosophie, ne sont-ils pas inconciliables avec les errements des réalistes, pour qui l'observation est tout, le raisonnement rien! A plus forte raison, un système philosophique, pénétré, comme le néoplatonisme, de tout ce qu'il y a de plus généreux dans le spiritualisme, devait-il favoriser les tendances idéalistes, qui, sous l'action des Médicis, non moins que par l'effort de Raphaël et de Michel-Ange, s'étaient substituées aux pratiques, souvent trop terre à terre, des quattrocentistes. Désormais, on est en droit de l'affirmer, lorsque la conception ou l'exécution manquaient d'élévation ou péchaient par la vulgarité, la faute en était, non plus à un ensemble de doctrines, mais à l'insuffisance personnelle de l'artiste.

Il n'entre pas dans mes vues d'analyser, ni même de mentionner les nombreux ouvrages consacrés à l'Esthétique pendant la dernière période de la Renaissance. Je me bornerai à un petit nombre d'exemples.

Il ne me semble pas que le *Traité du beau* (« de Pulchro »), composé au début du XVIe siècle par le néoplatonicien Francesco Cattani de Diaceto l'ancien († 1522), ait obtenu beaucoup de succès; cet ouvrage en effet ne parut que longtemps après la mort de l'auteur, dans l'édition de ses œuvres publiée en 1563 à Bâle. C'est d'ailleurs de la métaphysique pure, et de la plus abstraite, sans application possible aux arts.

Par contre, le *Dialogo della Bellezza delle Donne*, publié par Agnolo Firenzuolo en 1548, dans ses *Prose*, fut fort apprécié des contemporains. Ce n'est point un manuel d'esthétique proprement dit, mais bien la détermination des caractères physiques (la préférence est donnée aux blondes) qui, d'après Firenzuolo, constituent la beauté féminine. L'auteur, après avoir recommandé de choisir, à la façon des anciens, des traits isolés pour en composer un tout idéal, entre dans toutes sortes de détails techniques (il essaye d'inscrire dans un cercle, comme Vitruve, une figure les bras étendus, etc.)[1].

Un troisième traité d'esthétique, le *de Pulchro et Amore* de Nifo (1531), a été analysé ci-dessus (p. 66).

Si, de ces spéculations transcendantes, nous descendons à l'analyse de l'idéal poursuivi par les différentes Écoles, nous nous trouvons en face d'une diversité de tendances des plus embarrassantes[2]. Certains artistes, tels que Jules Romain, en combinant les réminiscences de l'antiquité avec je ne sais quel type préconçu, obtiennent un mélange de fierté et de dureté; Bernardino

1. Le bon Sabba da Castiglione a aussi cherché en quoi consistait la beauté de la femme : il arrive à la conclusion que la vertu l'emporte sur la beauté (*Ricordi*, § CVI).

2. Voy. *the Art Journal* (1889, p. 5 et suiv. : « Types of beauty in Renaissance and modern Painting ») et *la Femme dans l'Art* de M. Marius Vachon (Paris, 1893, p. 195 et suiv.).

Luini s'attache à la suavité; le Corrège à une sorte de grâce piquante. D'autres prennent leurs modèles où ils les rencontrent : tel est Véronèse, qui met à contribution les patriciennes de Venise, les courtisanes, les soubrettes, les paysannes. Regardez sa personnification de l'*Harmonie*, à la villa Maser, vous y reconnaîtrez du premier coup d'œil une femme de la campagne, peut-être une bohémienne, avec ses yeux noirs brillants, son menton pointu, sa coiffe plate enrichie de perles. Cependant, à son insu, le grand décorateur vénitien affirme ses préférences : elles sont acquises à certaines têtes rondes, assez petites.

Plus encore que la détermination de la beauté, la question de la supériorité relative de la peinture et de la sculpture passionna le XVI[e] siècle. Longuement agitée par Léonard de Vinci dans son *Traité de la Peinture*, elle fut reprise par Benedetto Varchi et donna naissance à une nuée d'ouvrages en prose ou en vers, parmi lesquels les discours et les sonnets de Cellini se font remarquer par leur verve[1]. Il serait oiseux d'exposer ici les arguments produits en faveur de chacun des deux arts : ces sortes de tournois oratoires n'aboutissent guère.

Le spiritualisme ne pouvait que gagner à l'intervention incessante des littérateurs dans les choses de l'art. Jamais encore ceux qui faisaient profession de manier la plume n'avaient cultivé avec autant d'ardeur ceux qui maniaient le ciseau ou la brosse. On sait quels liens d'amitié unirent Bembo à Raphaël et à tant d'autres maîtres. L'Arétin se piquait de compter pour amis ou clients tous ceux qui jouissaient de quelque notoriété; hâtons-nous d'ajouter qu'il prélevait sur eux le tribut le plus fructueux[2]. Annibal Caro entretenait des relations suivies avec Michel-Ange, Cellini, Leone Leoni, Vasari, qui peignit pour lui la *Mort d'Adonis*, et la sculptrice Sophonisbe Anguisciola. A Florence, Ben. Varchi passait sa vie dans les ateliers; il s'honorait de l'amitié de Michel-Ange et du Titien, qui nous a laissé son portrait (Musée de Vienne).

Mais les conseils officieux ne suffirent plus à l'ambition des critiques d'art : ils s'érigèrent en conseillers officiels. L'Arétin n'afficha-t-il pas la prétention de tracer à Michel-Ange le programme du *Jugement dernier* (lettre de 1537)! Ses indications n'ayant pas été suivies, il écrivit à l'artiste l'inconvenante épître dont nous avons donné ci-dessus des extraits (p. 40-42).

Chez les Farnèse, l'intervention du « librettiste » était de rigueur. Annibal Caro fut désigné par eux pour diriger Guglielmo della Porta dans le choix des motifs destinés à figurer sur le tombeau de Paul III, et Taddeo Zuccheri dans le programme de la décoration du palais de Caprarole[3]. Un autre de leurs

1. L'histoire de cette dispute célèbre a été retracée dans le plus grand détail par C. Milanesi, dans sa préface des Traités de Cellini (p. XX et suiv.).

2. Les artistes à leur tour battaient monnaie sur les littérateurs. Bernardino Campi se fit faire une réclame insigne par Lamo dans le *Discorso intorno alla Scoltura et Pittura* (Crémone, 1584).

3. Voy. ce programme apud Vasari, t. VIII, p. 115 et suiv.

protégés, Fulvio Orsini, remplit une mission analogue dans la décoration du palais Farnèse : il fixa les sujets que Taddeo Zuccheri devait traduire en peinture[1].

Chez les Médicis, le rôle de conseiller attitré incomba à Varchi et à Borghini. Le premier guida Tribolo dans la décoration du labyrinthe de Castello; le second élabora le programme des peintures du Palais Vieux. Rien de plus instructif que les discussions auxquelles donna lieu ce travail. Le grand-duc Cosme demandait, par exemple, que l'artiste montrât comme quoi Florence n'avait jamais été subjuguée; à quoi Borghini répondait que l'on ne pouvait pas représenter un fait négatif, et proposait par contre de peindre l'apparition de saint Ambroise au moment du siège de la ville par Radagaise et l'arrivée de Stilicon[2]. Lorsque Jean Bologne fut chargé d'exécuter la statue de *Cosme Ier*, on le plaça sous la direction de Bernardo Vecchietti.



Le Type de Femme chez Bernardino Luini.
(« Monastero Maggiore » de Milan.)

Paul Jove fut, lui aussi, un grand élaborateur de canevas. Les peintures du grand salon de Poggio a Cajano (voy. p. 149), pour ne citer qu'un exemple, prirent naissance sur ses indications.

A Venise, ce fut le camaldule Girolamo Bardi qui désigna les sujets des peintures de la salle du Grand Conseil, au palais des Doges.

Quelques littérateurs poussèrent l'intérêt pour l'art jusqu'à instituer des expériences. C'est ainsi que Giovanni della Casa chargea Daniel de Volterra de modeler en terre un *David vainqueur de Goliath*, puis de peindre les deux faces opposées de cette composition sur les deux côtés d'une

1. De Nolhac, *la Bibliothèque de Fulvio Orsini*, p. 13. — Sur les conseils demandés par les peintres aux littérateurs, voyez en outre l'ouvrage de M. Dejob : *De l'influence du Concile de Trente sur la Littérature et les Beaux-Arts*, p. 262-264.

2. Gaye, *Carteggio*, t. III, p. 148-150, 181.

ardoise. Cette composition orne aujourd'hui, comme on sait, le Musée du Louvre.

Aux traités d'esthétique font pendant les ouvrages sur la théorie ou la pratique des différents arts.

Les travaux de Léonard de Vinci étaient restés inconnus à ses contemporains (le *Traité de Peinture* ne vit le jour qu'en 1651). D'autre part, ceux de Vasari (1550-1568) et de Cellini ne parurent qu'après que la dégénérescence des Écoles florentine, romaine et lombarde fut consommée. Les artistes de la période dont nous avons à nous occuper se virent donc réduits, sauf les architectes, à quelques publications absolument secondaires.



Le Type de Femme chez Paul Véronèse.
Fragment d'une Sainte Famille. (Musée du Louvre.)

De la PERSPECTIVE et de l'ANATOMIE il a été question dans le chapitre précédent, consacré au réalisme (p. 144-148). Il nous reste ici à passer en revue les autres sciences auxiliaires : les Proportions et la Physionomie.

Eu égard au CANON de la figure humaine (t. II, p. 188), chaque école procéda empiriquement plutôt que d'après des règles nettement définies. Nous voyons les unes s'attacher aux proportions élancées, tels que le Parmesan et Primatice, d'autres aux proportions trapues, d'autres encore, tels que les Vénitiens, aux proportions amples et robustes[1].

Parmi les essais sur la PHYSIONOMIE, le plus curieux est celui du Napolitain G.-B. Porta : *de Hum. Physiognomonia* (1586). Deux siècles avant Grandville, cet auteur a rapproché les types humains les plus saillants des types d'animaux correspondants, quadrupèdes ou volatiles. Mais il ne s'est pas borné à consulter la nature : il a également mis à contribution les chefs-d'œuvre classiques, les

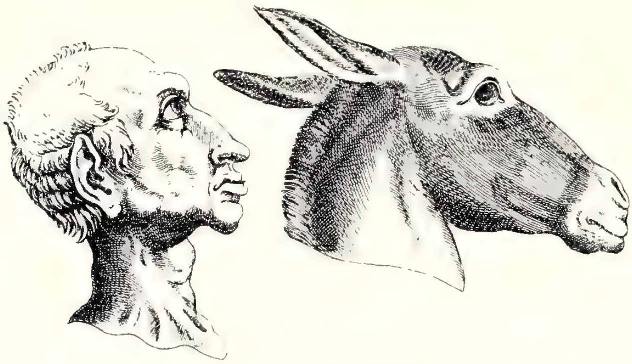
1. Les principaux ouvrages consacrés aux proportions sont : l'*Edifizio del Corpo umano* de Fr. Sansovino (Venise, 1550); le *De Cognitione hominis per aspectum* de M. A. Biondo (Rome, 1544) et la *Fisionomia naturale* de Pintio (Rome, 1555); *Il primo Libro del Trattato delle perfette Proporzioni de le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno* de Vinc. Danti (Florence, 1567). Quant au *Traité des Proportions* de Lomazzo, il n'est connu que par la traduction française de Pader, publiée à Cologne en 1649.

bustes et les médailles. Le résultat de ses recherches, c'est la constatation de l'influence réciproque de l'âme et du corps!

On trouvera plus loin, dans chacune des sections spéciales, l'analyse des traités consacrés aux différentes branches de l'art.

II

En même temps que l'esthétique, prend naissance la Critique d'art. Le véritable créateur du genre, il n'est pas permis d'en douter, est cette personnalité odieuse et ce talent éclatant qui s'appelle Pietro Aretino (1492-1557)[1]. C'était un juge souverainement clairvoyant, délicat, éloquent. Plus que tout autre il avait le droit d'affirmer « qu'il n'est pas nécessaire d'être un homme du métier pour parler des choses de l'art »[2]. Quand, vers le milieu du siècle, les admirateurs de Michel-Ange commencèrent à l'emporter sur ceux de Raphaël, ce fut un acte de courage de la part de l'Arétin que de prendre en main la défense du mort contre le vivant. Il jugea avec tout autant d'impartialité le talent de Sebastiano del Piombo, dans l'appréciation duquel il sut se



Type humain rapproché d'une tête d'animal.
D'après le Traité de Porta (1586).

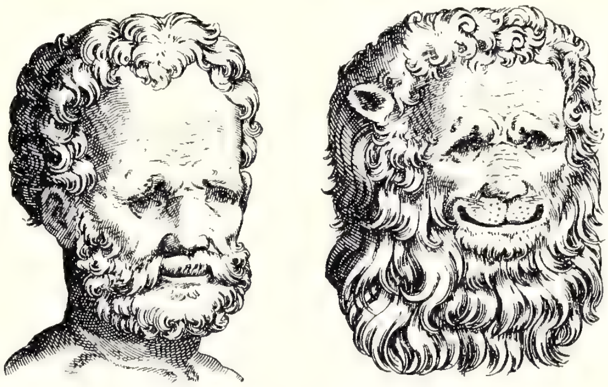
1. Dans le portrait, fort dégradé, que le Titien nous a laissé de l'Arétin (galerie Pitti), nous voyons une sorte d'usurier vénitien, quelque chose comme le Shylok de Shakespeare. J'ai peine, pour ma part, à y reconnaître cette âme si perverse et cet esprit si raffiné, le pamphlétaire ignoble et le poète inspiré, qui écrivait sous son portrait : « Voici mon effigie au naturel, afin que vous voyiez avec combien de courage je sais parler bien du bien et mal du mal », et auquel ses ennemis composèrent cette sanglante épitaphe : « Ci-gît l'Arétin, dont la langue a blessé les vivants et les morts : de Dieu seul il n'a pas dit de mal, s'excusant en disant qu'il ne le connaissait pas. » A mon avis, la gravure de Marc Antoine (voy. t. II, p. 61) rend seule cette physionomie, belle comme celle du Satan de Milton, ce front large et puissant, ces yeux éclatants et cette bouche à la fois si sensuelle et si amère. — Les traits de l'Arétin ont été en outre reproduits en peinture par Sebastiano del Piombo (Pinacothèque d'Arezzo), par Al. Moretto et par Salviati; en gravure par Caraglio et Enea Vico; en sculpture par J. Sansovino. Un portrait gravé sur bois figure dans *I Marmi* de Doni (Venise, 1552) et dans le *Promptuaire* (édit. de 1577, p. 250). Sur les médailles de l'Arétin, voy. *les Médailleurs* de Heiss (Venise, p. 139, pl. IX). — Nous savons aujourd'hui que l'Arétin cultiva la peinture avant de manier la plume. Voy. Luzio, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*. Turin, 1888. — *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 311. — Schultheiss : *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1891, p. 10, 51.

2. *Aretino*, édit. de 1863, p. 14.

garder de toute exagération. Quant aux Dosso, portés aux nues par l'Arioste, il n'hésita pas à les traiter avec la dernière rigueur, et en cela il ne fut pas moins bien inspiré.

La collection d'œuvres d'art réunie par le fameux pamphlétaire était aussi précieuse que variée. Elle contenait entre autres une tête de cire modelée par Michel-Ange, des peintures du Titien, de Sebastiano del Piombo, du Parmesan (*Vénus avec Cupidon*, portrait du Parmesan donné à l'Arétin par Clément VII et entré plus tard dans les collections de Valerio Vicentino et d'Al. Vittoria), etc., etc.

Aussi libéral que cupide, l'Arétin n'hésitait pas, à l'occasion, à faire cadeau à ses amis ou à ses protecteurs de toiles de la main du Titien; témoin ce petit *Saint Jean-Baptiste* qu'il envoya au comte Stampa, gouverneur du château de Milan, en l'accompagnant de cette jolie lettre : « Regardez la souplesse des cheveux annelés et la charmante jeunesse de saint Jean; regardez ses chairs si bien peintes qui, dans leur fraîcheur, ressemblent à la neige teintée de vermeil, mais émue par les battements et réchauffée par les haleines de la vie. Du cramoisi du vêtement et du pelage de la fourrure, je n'en parle pas, parce qu'en comparaison le vrai cramoisi et le vrai pelage paraissent peints et ceux-là sont vivants. Et l'agneau qu'il a dans les bras a fait bêler une brebis, tant il est naturel! A Venise, le 8 d'octobre MDXXXI[1] ».



Type humain rapproché d'une tête d'animal.
D'après le Traité de Porta (1586).

Personne n'a mieux compris que l'Arétin le génie du Titien. On en jugera par cet extrait : « Je tourne mes yeux au ciel. Jamais, depuis que Dieu l'a fait, ce ciel n'a été embelli d'une si charmante peinture d'ombres et de lumières! L'air était tel que le voudraient faire ceux qui portent envie à Titien, parce qu'ils ne peuvent être Titien...; d'abord les bâtisses, qui, étant en vraie pierre, semblent pourtant une matière transfigurée par artifice, puis le jour, qui, en certains endroits, est pur et vif, et en d'autres troublé et amorti. Considérez encore une autre merveille, les nues épaisses et humides, qui, sur le principal plan, descendaient jusqu'aux toits des édifices, et sur l'avant-dernier s'enfonçaient derrière eux jusqu'au milieu de leur masse. Toute la droite était d'une

1. Lafenestre, *le Titien*, p. 142.

couleur effacée suspendue dans un gris-brun noir. J'admirais les teintes variées que ces nuages étalaient aux yeux, les plus voisins tout éclatants de flammes du foyer solaire, les plus lointains rougis d'un vermillon moins ardent. Oh! les beaux coups de pinceau qui de ce côté coloraient l'air, et le faisaient reculer derrière les palais, comme le pratique Titien dans ses paysages! En certaines parties apparaissait un vert azuré, en d'autres un azur verdi, véritablement mélangés par la capricieuse invention de la nature, maîtresse des maîtres. C'est elle ici qui, avec des teintes claires ou obscures, noyait ou modelait des formes selon son idée. Et moi qui sais comme votre pinceau est l'âme de votre âme, je m'écrierai trois ou quatre fois : Titien, où êtes-vous?[1] » — N'est-il pas impossible de mieux rendre avec des paroles ce que le Titien s'efforçait de peindre avec des couleurs?

Paul Jove (1483-1552), l'érudit et disert évêque de Nocera, ne se montrait pas moins bien informé des choses de l'art. Homme de cour et collectionneur ardent, il s'était de bonne heure trouvé mêlé à la vie d'une série de grands artistes : les biographies de Léonard de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange, que Tiraboschi a publiées d'après ses manuscrits, donnent une idée avantageuse de ce qu'aurait été ou de ce qu'est (car on ignore si son travail a été achevé et s'il existe encore) le recueil de vies d'artistes qu'il avait entrepris pour faire pendant à ses vies de capitaines et à ses vies de savants et de poètes[2]. En tout état de cause, ce fut sur ses conseils que Vasari, ainsi qu'il résulte de son propre témoignage, entreprit la rédaction de son grand ouvrage.

Paul Jove s'est créé des titres non moins sérieux à la reconnaissance de la postérité pour avoir formé une incomparable galerie de portraits dont les débris ont enrichi une foule de musées. Il avait divisé sa collection en trois sections : I. Les savants et les poètes; II. les artistes; III. les souverains pontifes, rois, princes, généraux, etc. Chacune de ces sections était classée dans l'ordre chronologique. En 1550, la première comprenait à elle seule déjà plus de deux cents toiles[3].

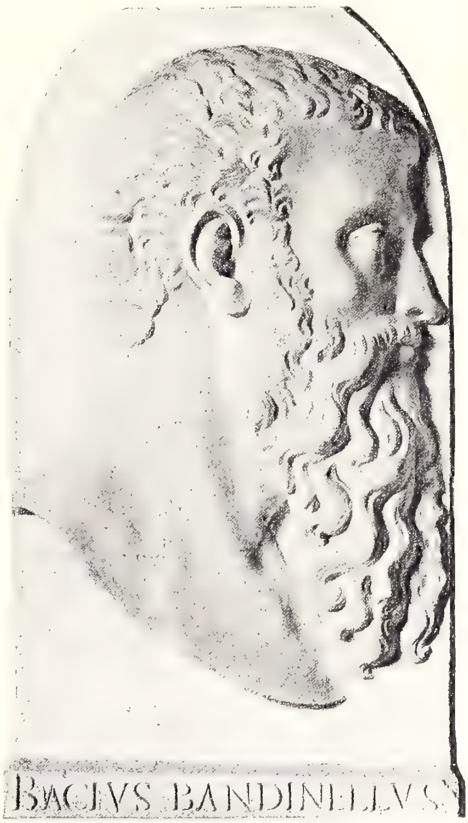
1. La traduction de ce passage est due à H. Taine (*Voyage en Italie*, t. II, p. 338). — Nous pouvons annoncer comme imminente la publication d'une monographie dans laquelle M. Pierre Gauthiez étudie plus particulièrement l'Arétin dans ses rapports avec l'art et les artistes.

2. Voy. Frey, *il Codice Magliabecchiano XVII*; 17, p. LXII-LXXIX.

3. Je crois utile de réunir ici quelques notes sur cette inappréciable galerie iconographique, dans laquelle figuraient les copies des fresques de Piero della Francesca, le portrait de Mahomet II par Gentile Bellini, le portrait de l'Arétin par le Titien, et tant d'autres chefs-d'œuvre. Paul Jove avait défendu dans son testament de jamais aliéner les objets faisant partie de son musée. Néanmoins, dès le commencement du XVIIe siècle, ainsi qu'en fait foi le *Larius* de Sig. Boldoni (1617), la collection était mise en coupe réglée. Cent cinquante ans plus tard, au temps de Tiraboschi, dont la *Storia della Letteratura Italiana* parut de 1772 à 1782, les fresques, les médailles, les statues, les ornements, les monuments indiens et américains avaient depuis longtemps disparu; mais la majeure partie des portraits sur toile existait encore, à Côme même, divisée entre les deux branches de la famille Giovio. De nos jours, M. Yriarte a retrouvé chez des membres de la famille plusieurs épaves intéressantes (*Autour des Borgia*, p. 101).

Le rôle que la presse joue de nos jours dans la discussion des œuvres d'art contemporaines, les placards le jouaient au XVI[e] siècle. Le sculpteur Bandinelli ne pouvait découvrir l'une ou l'autre de ces malencontreuses statues sans provoquer un déluge de satires, en vers latins ou italiens; avec une unanimité touchante, poètes et prosateurs s'unissaient contre ce détracteur du grand Michel-Ange. Un bloc de marbre qui lui était destiné tombait-il dans l'Arno, ils affirmaient que le marbre, certain d'être estropié, s'était précipité de désespoir dans le fleuve. L'*Hercule et Cacus* était-il débarrassé de ses voiles, les sonnets de pleuvoir sur l'auteur dru comme la grêle. Personne toutefois ne fit une critique plus pénétrante, une satire plus amère de ce groupe qu'un artiste de profession, un confrère, Benvenuto Cellini; le sculpteur-orfèvre prouva en cette occasion que sa plume était aussi acérée que son burin était fiévreux[1].

Les peintures de la coupole du Dôme de Florence par Vasari et F. Zuccheri ne furent pas moins maltraitées que le groupe de Bandinelli.



Buste de Baccio Bandinelli, par lui-même.
(Musée du Dôme de Florence.)

1. « ... Si l'on coupait les cheveux à ton Hercule, il ne lui resterait pas assez de tête pour contenir sa cervelle; on ne sait pas si son visage est celui d'un homme ou d'un lion ou d'un bœuf; sa tête n'est pas à l'action, elle est mal attachée au cou, et avec si peu de savoir et de bonne grâce, qu'on ne vit jamais rien de pareil; les deux épaules ressemblent aux deux paniers d'un âne; les mollets et les autres muscles ne sont pas copiés sur la nature humaine, mais sur un mauvais sac rempli de melons que l'on aurait appuyé tout droit le long d'un mur; le dos ressemble à un sac de courges longues; on ne sait vraiment de quelle manière les deux jambes sont attachées à ce torse hideux, ni s'il s'appuie sur l'une, sur l'autre, ou bien sur toutes deux, comme les artistes qui savent faire quelque chose en ont donné quelques exemples. On voit bien que cette statue tombe en avant de plus d'une brasse, ce qui est la plus grande et la plus insupportable des erreurs que commettent ces artistes à la douzaine, gens du commun. On dit des bras qu'ils pendent tous deux sans grâce, et qu'on n'y voit pas plus d'art que si jamais tu n'avais vu des gens nus et vivans; que la jambe droite d'Hercule et celle de Cacus n'ont pas même un mollet à elles deux, car si l'une s'éloignait de l'autre, non seulement il ne resterait pas assez de mollet pour toutes deux à l'endroit où elles se touchent, mais il n'y en aurait pas même pour une seule. On dit encore qu'un des pieds d'Hercule est en terre, et que l'autre semble marcher sur du feu. » (B. Cellini, trad. Farjane, t. I, p. 172.)

Lasca, dans le long poème qu'il leur a consacré, les appelle la « maggior gagliofferia » qui ait jamais été faite.

L'exemple de Cellini suffirait à établir que les artistes ne s'interdisaient en aucune façon la critique d'art; toutefois, c'était à peu près uniquement sous la forme orale qu'ils produisaient leurs observations. Les Florentins étaient redoutés pour leur causticité, et l'on comprend qu'une nature généreuse telle que Jacopo Sansovino ait fini par prendre en dégoût la rage de discussion et de dénigrement propre à ses compatriotes. « Il faut agir avec la main, non avec la langue, disait-il à Bandinelli; il ne suffit pas de dessiner sur le papier, il faut encore savoir dessiner sur le marbre. »

En vrai Florentin, Michel-Ange abusait des boutades, et d'ordinaire il emportait la pièce. Ses bons mots sont innombrables; il y montra plus d'impertinence encore que d'esprit. C'est ainsi qu'en voyant le tableau qu'Ugo da Carpi avait peint sans pinceaux, il dit en ricanant : « Il aurait mieux valu qu'il se fût servi du pinceau et qu'il eût fait une œuvre meilleure ».

Les esthéticiens et les critiques d'art s'adressaient avant tout à leurs contemporains, aux artistes non moins qu'au public, dont ils prétendaient diriger le goût. Plus désintéressés, les biographes et les historiens d'art travaillaient en vue de la postérité.

Giorgio Vasari passe à bon droit non seulement pour l'historien par excellence de l'art italien, mais encore pour le créateur de l'HISTOIRE DE L'ART[1]. Sans doute, avant lui quelques tentatives avaient été faites pour retracer les glorieuses conquêtes réalisées par l'École italienne dans le court espace de temps compris entre le XIIIe et le XVe siècle. Messire George cite lui-même, comme lui ayant fourni d'utiles indications, Ghiberti (dont on a publié il y a une trentaine d'années les *Commentaires*); Domenico Ghirlandajo, dont

1. L'ouvrage de Vasari a paru pour la première fois en 1550, puis de nouveau en 1568, dans une édition beaucoup plus complète, enrichie de portraits gravés par Cristofano Coriolano. Au XVIIIe siècle, Bottari (1759) et le P. della Valle (1797) en ont donné des éditions dont certaines notes peuvent encore être consultées avec fruit. L'édition Lemonnier, publiée de 1846 à 1857 à Florence, chez l'éditeur de ce nom, par MM. Pini, C. et G. Milanesi, Marchese et Selvatico, se distingue par l'abondance des additions et corrections. Peut-être même les annotateurs se sont-ils parfois laissé emporter trop loin par le désir de reprendre et de rectifier leur auteur. La dernière en date des éditions de Vasari, celle qui a été publiée à Florence chez Sansoni, par M. Gaetano Milanesi, de 1878 à 1885, résume les travaux antérieurs et apporte une ample moisson de découvertes nouvelles.

Les Vies de Vasari ont été traduites en allemand par Schnorr et Fœrster (Stuttgart, 1832-1849, 8 vol.); en anglais par M. Forster (Londres, 1888, 6 vol.); en français par Leclanché (Paris, 1839-1842, 10 vol.), dont on ne saurait consulter le travail avec trop de défiance; en effet, dans les derniers volumes surtout, il a retranché des passages entiers, contenant des indications du plus vif intérêt, par exemple dans la biographie de J. Sansovino, de même qu'il a oublié de traduire les « proemii » placés en tête de chaque livre. Quant à ses commentaires et à ceux de son ami Jeanron, ils sont absolument à côté et parfois véritablement bouffons. On en peut dire autant des portraits dessinés par Jeanron : ce sont des travestissements, des caricatures dépourvues de toute précision et de toute saveur.

M. Milanesi croit retrouver le travail remanié et complété dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Florence[1]; enfin Raphaël d'Urbin, dont nous ne possédons plus que l'admirable rapport adressé à Léon X sur les antiquités de Rome. Mais que sont ces travaux, tous fragmentaires, comparés au merveilleux ensemble des *Vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori!* L'Italie peut le proclamer fièrement : il n'existe dans aucune littérature un recueil aussi riche de faits et d'idées, aussi nourri, aussi vivant. Il a fallu, pour créer cette œuvre monumentale, non seulement un véritable tempérament d'écrivain et d'érudit, mais encore le concours de circonstances exceptionnelles : composées trente années plus tôt ou trente années plus tard, les *Vite* ne présenteraient plus qu'un intérêt secondaire. Dans la première hypothèse, Vasari n'aurait pas pu connaître encore tous ces grands artistes qui ont imprimé à l'art italien sa consécration suprême; dans la seconde, il n'aurait plus compris les glorieux précurseurs du XIV[e] et du XV[e] siècle. Remercions le destin qui l'a fait naître à un moment où l'on prononçait avec un égal respect le nom de Giotto et celui de Michel-Ange, où les esprits étaient assez larges et assez généreux pour associer dans une commune admiration les émus de la première et les virtuoses de la seconde Renaissance. L'intolérance, hélas! ne vint que trop vite : pour les critiques de la génération suivante, les maîtres que nous appelons les « Primitifs » sont déjà des gothiques.



Portrait de Vasari.
D'après la gravure publiée dans son recueil.

Chez Vasari, même impartialité pour les écoles que pour les époques[2]. Cet Italien de la Renaissance, à qui on a reproché d'avoir sacrifié les artistes des différentes parties de la Péninsule à la gloire des Florentins, trouve des paroles éloquentes pour louer Jean van Eyck, Rogier, Memling, Dürer, Lucas de Leyde et tant d'autres « oltremontani ». Il a entendu parler de Jehan Fouquet, qu'il qualifie de très célèbre peintre : « assai lodato pittore ». Les estampes de Martin Schœn, qu'il a étudiées en détail, lui semblent de toute beauté, quoiqu'il con-

1. M. de Fabriczy a soumis ce recueil à une analyse approfondie dans l'*Archivio storico italiano* (1891, t. VII, p. 299-368). — Voy. aussi Strzygowski, *Cimabue und Rom*, p. 7-42. — Frey, *il Codice Magliabecchiano*, cl. XVII, 17. Berlin, 1892. — Le même, *il Libro di Antonio Billi*. Berlin, 1892.

2. Dès le XVI[e] siècle, l'honnête et judicieux Vasari était violemment attaqué par Condivi, par Lamo à propos de Camillo Boccacino (*Discorso intorno alla Scoltura et Pittura;* 1584, p. 32, 39 et passim), par Fr. Zuccheri, puis par les Carrache. Il n'a pas été moins maltraité par les auteurs modernes. C. Cantù porte sur son œuvre un arrêt d'une sévérité injustifiable (t. VIII, p. 135); M. Paul Bourget, dans ses *Sensations d'Italie*, qualifie ses biographies d' « informes esquisses ». Peu importe : malgré des taches (l'attitude peu correcte vis-à-vis de Condivi, dont il s'appropria les renseignements sans le citer), malgré des lacunes, son recueil, si abondamment documenté, si impartial, si ému, vivra autant que les maîtres auxquels il a consacré sa plume.

state dans celles de Dürer une science du dessin et une puissance d'invention plus grandes. A ses yeux l'étranger n'est pas un ennemi, comme il devait le devenir dans la suite pour la plupart de ses compatriotes : *hospes*, *hostis*. Il ne connaît pas de frontières en matière d'art et admire le talent sous quelque latitude qu'il se manifeste.

Enfant de son siècle, Vasari en a les défauts comme les qualités. Ne lui demandons pas la sûreté de la méthode, la rigueur de la critique, la précision, qui n'ont été introduites dans l'histoire de l'art que par la science moderne, par les Émeric David, les Rumohr, les Gaye, les de Laborde, les Milanesi. N'oublions pas surtout qu'il était avant tout un artiste et non un savant. L'érudition était alors dans l'enfance : c'est à peine si l'on se doutait de la nécessité de diviser un volume en chapitres et les chapitres en paragraphes; de s'attacher, dans un exposé historique, à l'ordre des temps, etc. Ah! si Vasari avait joint à ses biographies de ces « alberetti genealogici », de ces « prospetti cronologici », compilés au prix de tant d'efforts par ses annotateurs modernes, quel service il aurait rendu à lui-même et à la postérité! Mais le brave homme ne se doutait pas que l'on serait un jour si curieux, que l'on pousserait l'indiscrétion jusqu'à demander à chaque artiste les actes de son état civil, le texte des contrats passés par-devant notaire avec ses clients, et, au besoin, des documents plus compromettants encore. Il cherchait à faire comprendre, à faire aimer, ceux dont il retraçait la vie et les travaux, et pour y réussir il croyait devoir avant tout nous intéresser à eux. Pouvait-il deviner que la postérité lui ferait un crime d'avoir quelque peu arrangé ses récits, d'avoir ajouté, pour les animer, des traits qui n'étaient pas constatés par des pièces authentiques, d'avoir interverti — simple histoire de ménager une transition! — l'ordre des dates et manqué de respect à la chronologie! La chronologie, telle est en effet la partie faible de son recueil; sans ces maudites dates, que d'erreurs en moins!

Ces lacunes nous autorisent-elles à traiter Vasari de menteur et de faussaire, à refuser toute créance à ses récits en tant qu'ils ne sont pas corroborés par d'autres témoignages plus probants? En aucune façon. L'auteur des *Vite* me fait penser à certains écoliers, qui ne sont pas les moins instruits de leur classe, mais que leur timidité, leur gaucherie empêche de bien réciter leur leçon. Prenez-les par la douceur, ils vous diront tout ce qu'ils savent. Menacez-les, violentez-les, vous n'en tirerez rien. Il faut relire souvent ses récits, les méditer avec indulgence, se résoudre au métier de glossateur; on sera amplement dédommagé de sa peine. Même dans les passages où il s'est le plus manifestement trompé, il y a presque toujours un grain de vérité; plus d'une des confusions faites par lui nous mettent sur la voie de découvertes nouvelles, et, en fin de compte, c'est de son côté que passeront les rieurs. Les annotateurs de l'édition Lemonnier, et d'autres encore, en ont bien fait l'expérience.

Le plus grave reproche que l'on puisse adresser à Vasari, c'est de n'avoir pas toujours indiqué ses sources, de n'avoir pas mis ses lecteurs à même de vérifier ses assertions. Mais a-t-il été seul à user de ce procédé antiscientifique, qui s'est perpétué jusqu'en plein XIX[e] siècle? Ne le prenez d'ailleurs pas au mot quand, au lieu de s'en référer à quelque document écrit, il se borne à employer, comme l'a fait remarquer Fiorillo dans un ingénieux travail, les expressions de « dicono, dicono alcuni, si dice, secondo che si dice, dicesi, secondo che ho sentito ragionare », etc., etc. En réalité, dans ces biographies qui ne paraissent reposer que sur la tradition orale, il y a des « dessous » préparés avec une rare conscience. La poussière des archives n'avait rien qui effrayât Messire Georges; il raconte lui-même que, pour réunir les matériaux de son travail, il fit non seulement appel aux souvenirs des personnes âgées, mais qu'il consulta encore « diversi ricordi e scritti lasciati... in preda della polvere e cibo de' tarli ».

Les sources utilisées par le biographe toscan sont des plus variées. Tout d'abord, il se sert du témoignage des monuments eux-mêmes, sur lesquels il manque rarement de relever les monogrammes, dates et épigraphes tracés par leurs auteurs. Les inscriptions funéraires aussi lui sont d'un grand secours. Il complète ses informations au moyen de ces dessins de maîtres, qu'il collectionnait avec tant d'ardeur pour son *Libro de' disegni*, et qui, dispersés dans les musées et galeries du monde entier, se reconnaissent aujourd'hui encore aux bordures, passablement contournées, dont il les a ornés de sa main.

Parmi les poètes, littérateurs ou historiens mis à contribution par Vasari, il faut citer en première ligne Dante et ses commentateurs Sandro Botticelli et Luca Martini, le chroniqueur Jean Villani, Pétrarque, Boccace, Sacchetti, Biondo da Forli, l'auteur de l'*Italia illustrata*, Giannozzo Manetti, le biographe du pape Nicolas V, Politien, l'Arioste, Annibal Caro, Bembo, Alciat, Giovanni della Casa, Scaliger, Budée, Sannazar, etc., etc.[1]. Si l'on ajoute à ces noms ceux des auteurs de l'antiquité dont il a étudié les œuvres, on se rendra aisément compte de l'étendue de ses connaissances historiques et littéraires.

A cette érudition générale, digne du siècle qui a vu l'humanisme atteindre à son apogée, se joint un dépouillement très complet de tous les écrits spéciaux relatifs à la théorie de l'art ou à la biographie des artistes. Vasari a connu et utilisé les travaux, alors en grande partie inédits, de Cennino Cennini, de Ghiberti, de L.-B. Alberti, de Filarete, de D. Ghirlandajo, de Francesco di Giorgio Martini, de Piero della Francesca, de Luca Pacioli, de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Serlio, de Labacco, de Vignole, de Jean Cousin, de Benvenuto Cellini, etc.

Après le tour des bibliothèques, vient celui des archives. Vasari a particulièrement exploré celles de la Toscane, qui lui ont fourni les documents les plus

1. Sur les sources de Vasari, voy. Fiorillo, *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, t. I, p. 83-98.

précieux. Aux archives de l'Académie de Saint-Luc il a demandé le « Libro della compagnia degli uomini del disegno », si riche en renseignements sur les débuts de l'École florentine; aux archives de Santa Maria Novella une vieille Chronique, dans laquelle il était question de Gaddo Gaddi; à celles de l'œuvre du Dôme les éléments de la biographie de Brunellesco, etc. A Pise, à Prato et dans d'autres villes encore, il a compulsé tantôt les pièces comptables des fabriques, tantôt les minutes des notaires ou les actes judiciaires.

Une correspondance multiple le tenait au courant des travaux exécutés non seulement en Italie, mais encore à l'étranger. Que d'indications précieuses ne lui doit-on point, par exemple, sur l'histoire de la colonie italienne fixée à Fontainebleau! N'est-ce pas aussi à lui que nous sommes redevables de la publication des lettres si importantes de Dominique Lampsonius, de Liège, sur les artistes flamands! Si, dans son ardeur de compilateur, Vasari accueillit parfois trop légèrement les communications de certain mauvais plaisant, qui eut plus tard l'impudence de se vanter de ses supercheries, en revanche il n'hésitait pas à se rectifier lui-même toutes les fois que l'occasion s'en présentait. Il le prouva bien en insérant presque intégralement dans sa seconde édition le travail dans lequel Ascanio Condivi de Ripatransone avait entrepris, non sans aigreur, de compléter et de corriger les pages que son rival avaient précédemment consacrées à Michel-Ange[1].

Un mot encore pour caractériser l'œuvre grandiose entreprise par Vasari : en vrai historien, il se rend compte, avec une netteté parfaite, de l'évolution des styles. Par contre, il néglige l'influence des milieux et tient avant tout compte de la toute-puissance du génie ou des caprices de la nature, « cette mère généreuse, qui prodigue parfois ses dons les plus rares aux contrées qui jusqu'alors en avaient été sevrées. » (Vie de Pordenone.)

A côté de Vasari, une mention des plus élogieuses doit être accordée à ce connaisseur si fin, le Vénitien Marc Antonio Michiel († 1552), l'auteur de l'inappréciable inventaire publié en 1800 par l'abbé Morelli sous le titre d'*Anonimo*, et plusieurs fois réimprimé depuis (voy. t. II, p. 291). Ce ne sont que des notes sans prétention, mais de quelle sûreté de goût ne témoignent-elles pas[2] ?

1. Comparé à Vasari, Condivi († 1574), qui était sculpteur de son métier, mérite à peine une mention : ses récits et ses descriptions sont dépourvus de tout art.

2. Dans le *Dialogo di Pittura* de Paolo Pini (Venise, 1548), les souvenirs de l'antiquité écrasent littéralement l'auteur et l'empêchent de voir ce qui se passe autour de lui. A peine si quelques considérations sur les rapports de l'art avec la nature méritent d'être relevées. — Le médecin et polygraphe vénitien Michelangelo Biondo (1497-1570) n'a fait preuve, dans son traité *Della nobilissima Pittura* (Venise, 1549), ni de goût ni de science. Il prend Phidias et Praxitèle pour des peintres (chap. V) et attribue à Mantegna la *Cène* de Léonard de Vinci! Les informations qu'il donne sur les artistes du XVIe siècle sont aussi vagues que les appréciations sont banales.

Les successeurs de Vasari ne firent preuve ni de la même largeur de vues ni de la même précision, sans compter qu'ils vécurent sur le richissime fonds réuni par leur initiateur. Quels insipides bavardages, par exemple, que les Traités du peintre milanais Lomazzo (1538?-1591)! L'excuse de l'auteur est dans le malheur qui le frappa presque au sortir de l'adolescence : il perdit la vue à l'âge de trente-trois ans.

Vis-à-vis des œuvres du passé, j'entends du XVe siècle et du moyen âge, les historiens de l'art aussi bien que les artistes professèrent quelque temps encore l'éclectisme préconisé par Vasari, sauf en ce qui concerne l'architecture. Cette différence d'attitude s'explique : la Renaissance ayant commencé par la réaction contre l'architecture gothique, il était tout naturel que les monuments de ce style fussent dès le début jugés avec sévérité (t. I, p. 382; t. II, p. 319). Aussi n'est-il pas de sarcasmes que les Serlio, les Varchi, les Cellini (qui qualifie le gothique de « una maniera di Todeschi ») ne leur prodiguent. Le style gothique conservait toutefois encore, ainsi qu'il sera dit plus loin, quelques sympathies dans le peuple.

En ce qui touche les monuments de la sculpture et de la peinture, la Renaissance du XVIe siècle témoigna jusqu'à la fin d'un esprit de tolérance qui l'honore. Giotto conserva longtemps encore des admirateurs. A plus forte raison les fondateurs de l'École florentine, les rénovateurs de l'art, les Donatello et les Masaccio, continuèrent-ils de compter un peuple d'admirateurs. Il faut lire, dans la biographie de Perino del Vaga, les marques d'admiration prodiguées par les artistes florentins aux fresques du Carmine. Cellini parle en toute occasion de Donatello avec l'émotion la plus profonde[1].

Ce ne fut que vers la fin du siècle que le point de vue se modifia. Armenino, dont les *Precetti della Pittura* parurent en 1587, tourne en ridicule les peintures comprises entre Giotto et le Pérugin[2].

III

Pour achever de déterminer les conditions dans lesquelles s'élaborait l'œuvre d'art, il nous reste à jeter un coup d'œil sur la vie même des artistes, depuis leur début dans l'atelier de leur premier maître jusqu'à la fin de leur carrière, jusqu'aux honneurs académiques, jusqu'aux obsèques solennelles.

Pendant cette période encore l'APPRENTISSAGE fut le seul moyen d'enseigne-

1. *I Trattati*, p. 219 et à la table.

2. « Le infinite stranissime dipinture fatte sui muri di molte chiese vecchie, e quei fantucci così mal fatti in campo d'oro, che si vedono sparsi in molte tavole per tutta l'Italia... Quegli antichi pittori, che furono dall' età di Giotto fino a quella di Pietro Perugino... operando secondo la debolezza di quei tempi. » (Édit. Ticozzi, p. 204. Cf. p. 1, 2.) Voy. aussi Baldi († 1617), *Versi e prose*, p. 572-573, et Redtenbacher, *die Architektur der Renaissance*, p. 19-21.

ment en honneur d'un bout à l'autre de l'Italie. L'empirisme continuait de l'emporter sur les études méthodiques et théoriques. Celles-ci ne commencèrent à prendre quelque crédit qu'après l'établissement de l'Académie de Florence.

Par contre, l'apprentissage préliminaire de l'orfèvrerie fut de plus en plus délaissé (t. II, p. 191). Un orfèvre se faisant sculpteur, tel que Cellini, passait déjà pour une exception et éveillait de la méfiance chez ses nouveaux confrères.

Jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance l'apprentissage conserva son caractère de semi-domesticité et de semi-adoption. C'est ainsi que Bernardino, l'élève de Cellini, bêchait son jardin, pansait son cheval et faisait tout le service de la maison. D'autre part, combien d'artistes ne substituèrent pas le nom de famille de leur maître à leur propre nom!

La fondation à Florence de la célèbre ACADÉMIE DU DESSIN, en 1563, marqua une évolution nouvelle. Ce n'était pas seulement une institution honorifique, ouverte à tous ceux qui s'occupaient d'art à quelque titre que ce fût; c'était en même temps un établissement d'instruction. Un article du règlement porte que les anciens sont tenus de donner des conseils aux jeunes gens qui leur en demandent. Il ne restait qu'un pas à franchir pour arriver à l'établissement de cours et de conférences, bref à l'enseignement officiel[1].

A côté des études professionnelles les études littéraires tendent à gagner en importance : le niveau intellectuel s'élève de génération en génération. Que de noms à ajouter sur la liste des artistes-littérateurs que nous avons dressée pour l'Age d'Or (t. II, p. 59)! Le sculpteur Cattaneo Danese, qui se signala comme poète; le peintre Pordenone, fort versé dans la littérature latine; Antonio Campi de Cremone, auteur d'une histoire de sa ville natale (1585); l'architecte Pirro Ligorio, qui s'est fait un nom, d'ailleurs tristement fameux comme archéologue et comme épigraphiste (il a fabriqué une foule d'inscriptions fausses); le graveur Enea Vico, un des maîtres de la numismatique! Le Rosso,

1. Jacopo Sansovino, Perino Buonaccorsi, qui adopta le nom de del Vaga, Battista del Cavaliere, ainsi appelé parce qu'il avait été élève du Cavaliere Baccio Bandinelli, Michele di Ridolfo, l'élève de Ridolfo Ghirlandajo, Alessandro Allori, surnommé Bronzino, en souvenir d'Agnolo Bronzino, et tant d'autres.

Un apprenti ou un compagnon venait-il à quitter son maître ou son patron, l'agrément de celui-ci était nécessaire pour qu'il pût entrer dans un autre atelier. Un Cellini lui-même observa cette règle le jour où il prit chez lui Ascanio; mais il entendait que l'on en agît de même vis-à-vis de lui, et il faillit en coûter cher à son confrère, l'orfèvre espagnol Francesco, pour avoir repris le même Ascanio sans la permission spéciale de l'irascible Cellini.

Plusieurs gravures du temps nous initient aux mœurs des ateliers de la Renaissance; nous y voyons la jeunesse appliquée à toutes sortes d'études : le squelette, le mannequin, les moulages d'après l'antique alternent avec le modèle vivant.

L'aménagement de ces ateliers était l'objet d'une sollicitude croissante (voy. t. II, p. 572). Le Tintoret donna des soins particuliers à la construction du sien; il eut en outre recours à toutes sortes d'artifices pour obtenir des effets de lumière des plus raffinés (Ridolfi, *Delle Maraviglie dell' Arte*, t. II, p. 7).



UN ATELIER ITALIEN AU XVI[e] SIÈCLE, D'APRÈS LA GRAVURE DE BERTELLI.

au moment de partir pour la France, se crut obligé d'apprendre le latin, afin de paraître honorablement à la cour du souverain étranger. D'autres — et ils sont nombreux (voy. t. II, p. 194) — se piquent de chanter ou de jouer du luth.

Le voyage — je devrais dire le pèlerinage — à Rome complétait ces études; il devint obligatoire pour tout artiste qui se respectait. On n'approchait de la cité sainte qu'avec une sorte de vénération religieuse, comme nous le voyons par l'exemple de Pierino da Vinci, qui abrégea un premier séjour parce qu'il ne se sentait pas suffisamment préparé pour goûter toutes ces merveilles, et qui ne retourna dans la Ville éternelle que lorsqu'il se crut en état de profiter d'un tel enseignement.

Voilà l'éducation du jeune artiste complète : que devenait-il au sortir de l'atelier ? Alors comme aujourd'hui, le hasard faisait autant que le talent pour le succès des débutants. Tandis que les uns devaient à des relations de famille une fortune rapide, d'autres étaient réduits à lutter longtemps contre l'adversité. De même que l'on voit aujourd'hui les élèves architectes de notre École des Beaux-Arts « faire la place », c'est-à-dire travailler, pendant une partie de la journée, pour des artistes en vue, et consacrer l'autre partie à leurs études, de même, au XVIe siècle, les débutants menaient de front des travaux, parfois de l'ordre le plus humble, avec les études d'après l'antique ou d'après les maîtres contemporains. Tad. Zuccheri fut encore plus mal partagé : il dut se résoudre à broyer, jour et nuit, des couleurs pour de mauvais peintres de Rome.

En tant que variété des connaissances, les derniers représentants de la Renaissance n'ont rien à envier à ceux de l'Age d'Or ou aux Primitifs; comme eux ils ont droit au titre d'ENCYCLOPÉDISTES : l'exception, on peut l'affirmer, c'est la spécialisation des études [1]. C'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, que l'immense majorité des peintres cultive la sculpture en stuc [2].

1. On lira avec fruit, sur les avantages et les inconvénients de ce cumul, les observations du marquis de Laborde (*Exposition universelle de 1851; Travaux de la Commission française*, t. VIII, p. 64-65).

2. On a vu (t. II, p. 193) quelle était la répartition des encyclopédistes dans les différentes provinces de l'Italie. Aux noms précédemment cités il faut ajouter les suivants :

TOSCANE : l'architecte-peintre Tiberio Calcagni, le Rosso et Vasari, peintres et architectes; les sculpteurs-architectes Ammanati, Montorsoli, V. de Rossi et Nanni di Baccio Bigi, G.-V. Casali, G.-B. del Cervelliera de Pise, Jean Bologne, le peintre-sculpteur Daniel de Volterra; Buontalenti, architecte, sculpteur, peintre, miniaturiste, graveur en pierres dures et poète.

SICILE : Jacopo del Duca (il Siciliano), sculpteur-architecte.

BOLOGNE : les Formigine, architectes et sculpteurs; Pellegrino Tibaldi, peintre, architecte et ingénieur militaire; Vignole, architecte et peintre.

MANTOUE : Bertani, peintre, sculpteur et architecte.

REGGIO : les Clementi, sculpteurs et architectes.

VENISE : c'est là que les artistes cumulaient le moins, sans doute parce qu'ils parurent les

Les artistes de profession, qui s'étaient formés au prix d'une longue initiation, avaient à compter avec le groupe, de plus en plus nombreux, des AMATEURS et des DILETTANTI (t. II, p. 197-198). Il n'est pas surprenant, en présence de tant d'encouragements et de distinctions, que même les représentants de l'aristocratie aient ambitionné de briller dans ces arts manuels, naguère si dédaignés. La vraie noblesse, aux yeux de cette époque privilégiée, ne consistait-elle pas dans le talent et non dans la naissance !

En Toscane, deux gentilshommes, l'un Florentin, le Rosso de' Giugni, l'autre Siennois, Giov. Battista Sozzini, se firent une réputation par leurs médaillons en cire. Un autre gentilhomme siennois, Oreste Vanocci, se distingua dans l'architecture (1583). A Arezzo, Bartolommeo Torri, noble comme eux, se signala tout ensemble par ses essais en peinture et par ses excentricités, sa tenue débraillée, ses habitudes de cynisme. Pour être roturier, le parfumeur florentin Ciano n'en a pas moins le droit de figurer dans la classe des amateurs : il s'est fait un nom comme sculpteur. A Rome, Tommaso dei Cavalieri, l'ami de Michel-Ange, dirigea la construction du palais du Capitole. Naples est représentée par l'architecte Pirro Ligorio. A Bologne, messire Vincenzo Caccianimici cultiva la peinture et suivit la manière du Parmesan. Dans la Haute Italie, le poète Trissin bâtit lui-même sa villa de Crico, près de Vicence. A Milan, une série de jurisconsultes et d'administrateurs s'appliquèrent à l'étude de l'architecture; on trouvera leurs noms dans la traduction de Vitruve par Ces. Cesariano (p. 110). Mais c'est surtout à Venise que les patriciens aimaient à se délasser en cultivant l'une ou l'autre branche de l'art. Outre le patriarche Barbaro, l'auteur d'un *Traité de Perspective* célèbre (1568), et Maïoli, l'inventeur des reliures qui ont immortalisé son nom, nous rencontrons une série de peintres amateurs : Fr. Morosini, Al. Contarini et autres [1]. Francesco Zeno, qui était « intendente dell' architettura », composa le modèle de son palais [2].

De même que pendant la période précédente [3], un grand nombre de femmes se vouèrent à la pratique de l'art. A Gênes, la chanoinesse Angela Veronica Airoli exécuta plusieurs tableaux qui, affirme-t-on, ne manquent pas de mérite [4]. A Ravenne, Barbara Longhi marcha sur les traces de son père, le peintre Luca Longhi. A Bologne, Lavinia Fontana (1522-1614), fille et élève de Prospero

derniers, à une époque où ces habitudes tendaient à se perdre. Citons toutefois Paul Véronèse, peintre et sculpteur; Alessandro Vittoria, architecte et sculpteur; Giuseppe Porta, surnommé Salviati († vers 1592), peintre, architecte et mathématicien.

FRIOUL : Francesco Floriani, peintre et architecte.

MILANAIS : le peintre-architecte Cesare Cesariano, Giulio Campi, peintre et architecte.

PLAISANCE : Giulio Mazzoni, peintre-sculpteur.

1. Dolce, *l'Aretino*, édit. de 1863, p. 16.
2. Sansovino, *Venetia*, édit. de 1604, fol. 265.
3. Voy. t. II, p. 202, et Guhl, *die Frauen in der Kunstgeschichte*. Berlin, 1858.
4. Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi*, p. 486.

Fontana, épouse de G.-P. Zappi d'Imola, peignit des portraits et copia entre autres la *Diane de Poitiers* du Primatice (Musée du Louvre). A Vicence, la fille du graveur en pierres dures Valerio Belli apprit l'art de son père et s'y distingua. On cite enfin, pour son talent de portraitiste, Cecilia, la sœur du peintre véronais Brusasorci.



Pilastre sculpté par S. Mosca. (Église S. Maria della Pace à Rome.)

A la variété des aptitudes correspond la variété des tâches. Pendant un temps encore, la règle c'est l'acceptation des travaux quelconques ressortissant à chaque art : comme certains industriels modernes, le sculpteur, le peintre et l'architecte se chargent de tout ce qui concerne leur état. Des maîtres de la valeur de Mosca, de Benedetto da Rovezzano et bien d'autres encore mettent la main à des bas-reliefs purement décoratifs; Carota et Tasso sculptent des poupes de galères d'après les dessins de Perino del Vaga; Jacopo Sansovino modèle un encrier composé d'une figure nue couchée tenant un vase; Michel-Ange lui-même dirige l'exécution d'une salière destinée au duc d'Urbin[1].

Il n'y eut point, pendant tout le XVIe siècle, de peintre célèbre qui ne se crût honoré de décorer des bannières et jusqu'à des flammes de trompettes (Jean d'Udine, Lappoli) ou de composer des cartons de tapisseries (Jules Romain, Perino del Vaga, Bronzino, Salviati, Pontormo, Bacchiacca, Pordenone, Garofalo, les Dossi, Paul Véronèse et tant d'autres). Andrea Feltrini fournit les dessins d'une infinité d'objets mobiliers : on ne tissait à Florence ni brocart ni étoffes d'or sans lui en demander les patrons. L'exécution de cartons pour vitraux occupa Granacci, qui s'en fit une véritable spécialité, ainsi que Jean d'Udine. Ce dernier passe pour avoir également fourni les dessins du fameux lit de Castellazzo. Salviati exécuta à la sanguine un dessin, *David sacré par Samuel*, destiné à être traduit en marqueterie par Fra Damiano de Bergame. D'autres peintres de renom composèrent des modèles d'orfèvrerie : tel Jules Romain, tel G.-F. Penni, qui dessina pour l'évêque de Salamanque des projets de vases que Cellini exécuta ensuite en métal (1524), tout comme Raphaël avait, quelque

1. Voy. l'article de M. de Fabriczy : *Archivio storico dell' Arte*, 1894, p. 151-152.

douze ou quinze ans auparavant, dessiné pour Agostino Chigi le merveilleux plat à sujets marins dont l'esquisse est conservée au Cabinet des Estampes de Dresde.

Même condescendance vis-à-vis de branches tout à fait inférieures, telles que la céramique : Tad. Zuccheri fournit le dessin d'un service (« una credenza ») que le duc d'Urbin fit exécuter en terre à Castel-Durante, et Fed. Zuccheri composa des modèles de plats (Collection Albertine à Vienne; École romaine, nº 746).

La peinture sur meubles continuait d'être tenue en honneur[1]. Bronzino



Dosseret du lit de Castellazzo, dessiné par Jean d'Udine.

décora un clavecin et Beccafumi deux châsses. Il est vrai que Vasari s'excuse de mentionner des ouvrages d'un ordre aussi inférieur : il ne le fait, déclare-t-il, qu'en raison de leur beauté merveilleuse. Agnolo di Cristofano peignit l'enseigne de la boutique du parfumeur Ciano. D'autres s'estimaient heureux de perpétuer par un ex-voto le souvenir d'un élan de ferveur : Salviati en peignit un pour un soldat qui avait échappé miraculeusement à la mort, et, malgré le peu d'importance d'un tel ouvrage, il lui donna une rare perfection. Citons également l'ex-voto exécuté par l'orfèvre Francesco del Prato et l'œil en or que Benvenuto Cellini cisela en souvenir d'un accident dont il avait failli être victime, et qu'il offrit à l'autel de Sainte-Lucie.

Enfin, les travaux de décoration temporaire, tels que les préparatifs de fêtes,

1. Voy. l'essai que j'ai publié dans les *Mélanges Piot* (1893-1894, t. I, fasc. 2).

ne cessèrent, jusqu'à l'extrême limite du XVIe siècle, d'occuper les artistes les plus éminents, depuis Andrea del Sarto, qui décora des chars de triomphe, jusqu'à Paul Véronèse et jusqu'au Tintoret, qui ornèrent de peintures en camaïeu l'arc de triomphe élevé en 1574, près du Lido, à l'occasion de l'entrée d'Henri III de France.

Bref, il n'y avait pas de travail, pour humble qu'il fût, qu'un maître en renom trouvât indigne de lui, sachant qu'il saurait le relever par son talent.

Plus encore que le principat de Laurent le Magnifique et le pontificat de Léon X, la dernière période de la Renaissance peut passer pour l'âge d'or des artistes. Jamais, depuis l'antiquité, ils n'avaient été comblés d'autant d'honneurs [1], d'autant de richesses. Aussi bon nombre d'entre eux menèrent-ils un train princier, habitant des demeures somptueuses, tels les palais que se construisirent Antonio da San Gallo à Rome, Jules Romain à Mantoue et Leone Leoni à Milan. Un simple orfèvre — Gian Petro Crivelli — faisait élever pour son usage personnel une maison richement décorée de trophées en stuc, de mascarons, de médaillons contenant les armes des papes et supportés par des génies volant, avec l'orgueilleuse inscription : « Io. Petrus Cribellus mediolanen. sibi ac suis a fundamentis erexit [2] ».

Pour demeurer fidèle au programme suivi jusqu'ici, je m'attacherai aux conditions dans lesquelles s'exécutèrent les travaux, aux systèmes de commandes, aux modes de rémunération, bref à ce que l'on pourrait appeler l'administration des beaux-arts.

Le système des CONCOURS (t. II, p. 199) continua de compter des partisans. Benvenuto Cellini le recommande formellement [3], quoique lui-même ne sortît pas toujours vainqueur de ces épreuves, notamment du concours ouvert en 1559 par Cosme de Médicis pour l'exécution du *Neptune*. Dans une lettre aussi spirituelle que mordante, adressée à Michel-Ange, Leone Leoni a retracé les péripéties de cette lutte épique [4].

1. Le titre si envié de citoyen de Rome fut accordé à Michel-Ange, au Titien, à Guglielmo della Porta, à Pirro Ligorio. — Bandinelli fut créé chevalier, de même que le Titien, Antonio Campi de Crémone, Leone Leoni, Jean Bologne, et une infinité d'autres. — L'adresse même de certaines lettres porte des mentions extraordinaires : « al magnifico sor Titiano Apelle » (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 372).

2. Voyez, sur cette maison qui existe encore à Rome, dans la « via de' Banchi Vecchi », l'article de M. Gnoli : *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 236-242.

3. *Vita*, édit. Tassi, t. II, p. 527.

4. « Très magnifique et très respecté seigneur : Demain matin, s'il plaît à Dieu, je me débarrasserai de ces guêpes qui me piquent les oreilles par toutes leurs actions et toutes leurs paroles, car je partirai pour Milan, et je les laisserai, eux, à l'exécution de leurs *Géants*. L'Ammanato a obtenu le marbre et l'a transporté chez lui. Benvenuto fulmine et crache le poison, il lance du feu par les yeux et brave le duc par la langue. Quatre personnes ont fait ces modèles : l'Am-

La République vénitienne affectionnait tout particulièrement ces examens préliminaires, qui lui semblaient offrir des garanties spéciales. C'est ainsi que le Titien et Sansovino reçurent la mission d'inviter un certain nombre d'artistes, parmi lesquels Paul Véronèse, à présenter des esquisses pour la décoration des salles de la Bibliothèque de Saint-Marc. C'est ainsi encore qu'en 1576, à la suite de l'incendie du Palais Ducal, une commission spéciale fut chargée d'instituer des concours et de répartir les travaux.

Particulièrement curieux fut le concours ouvert, vers 1560, par la confrérie



Une Habitation d'artiste au XVIe siècle. Le Palais de Jules Romain à Mantoue.

de Saint-Roch. Le Tintoret ayant eu, en cachette, communication des mesures de l'emplacement choisi, exécuta immédiatement une peinture qu'il parvint à fixer dans le plus grand secret sur la paroi même qu'il s'agissait de décorer. Au jour marqué, le Véronèse, le Schiavone, Giuseppe Salviati et Federico Zuccheri apportèrent leurs esquisses; mais lorsqu'on demanda au Tintoret de montrer à son tour la sienne, il démasqua sa peinture, émerveillant ainsi et ses juges et ses concurrents. Selon son habitude, il déclara que si ses services n'étaient pas agréés, il faisait don de la peinture à saint Roch, auquel il avait une dévotion

manato, Benvenuto, un Pérugin et un Flamand, dit Gian Bologna. L'Ammanato, dit-on, a fait le meilleur; mais je ne l'ai pas vu, parce qu'il était enveloppé pour pouvoir apporter le marbre à l'endroit où il se trouve. Benvenuto m'a montré le sien, ce qui m'a fait le plaindre d'être dans sa vieillesse si mal servi par la terre et par la bourre. Le Pérugin (Vinc. Danti) a très bien réussi pour un jeune homme, mais il n'a pas voix au chapitre. Le Flamand (Jean Bologne) est condamné aux dépens et il a travaillé sa terre très proprement. Voilà ce que j'ai à dire à V. S. de l'affaire du *Géant.* » (Plon, *Leone Leoni*, p. 157.)

toute particulière. Loin de le prendre au mot, la confrérie le chargea de décorer le monument tout entier et lui assigna une pension viagère de 100 ducats, à condition qu'il peindrait un compartiment par an. Ce qui prouve, soit dit en passant, que le désintéressement est parfois une spéculation excellente. Le Tintoret cependant se hâta de terminer le travail, de manière à pouvoir jouir tranquillement de sa pension[1].

Comme par le passé (t. II, p. 199-200), le système des EXPERTISES et celui des FORFAITS étaient tour à tour en honneur. C'est ainsi que Valerio Belli reçut 2000 écus d'or pour le coffret de cristal qu'il avait gravé pour le pape Clément VII, et Vasari 1000 écus pour la peinture du Palais de la Chancellerie (exécutée en cent jours).

Beaucoup d'artistes étaient en possession de traitements fixes, qui variaient naturellement selon leur mérite. Celui de Daniel de Volterra s'élevait à 240 florins par an, celui de Bandinelli à 200[2], tandis que Tribolo n'en touchait que 96 comme directeur des travaux de Castello[3]. A Mantoue, la Cour se montrait particulièrement libérale pour Jules Romain : il gagnait plus de 1000 ducats (plus de 50 000 francs) par an.

Souvent aussi les Papes, la République de Venise, l'Empereur, attribuaient aux artistes des charges constituant de véritables sinécures : tel était l'« Uffizio del Piombo » (le bureau chargé de sceller avec du plomb les bulles pontificales), qui eut pour titulaires, après Bramante, Sebastiano del Piombo et Guglielmo della Porta; cet office rendait de si gros revenus, qu'il entraînait irrésistiblement ses titulaires à la paresse. Plus modeste était la charge de massier pontifical, occupée par Benvenuto Cellini, ou encore la « Cavalleria di San Pietro » (la recette des redevances prélevées sur les chevaliers de Saint-Pierre), donnée par Léon X à Jac. Sansovino. Les cardinaux disposaient parfois d'emplois analogues, mais moins lucratifs : c'est à ce titre que l'un d'eux, Al. Farnèse, donna au graveur Giov. da Castelbolognese un office de « Giannizzero ». A Venise, le peintre en titre du Grand Conseil avait droit aux revenus de la « Senseria del Fondaco dei Tedeschi ».

1. Ridolfi, *le Maraviglie dell' Arte*, t. II, p. 19.

2. Cellini, édit. Tassi, t. II, p. 333.

3. Pour donner une signification à ces chiffres, rappelons qu'à Rome, en 1542, les salaires des familiers ou des domestiques d'un grand seigneur étaient fixés comme suit : Reviseur général et « maestro di casa », chacun, outre le logement et la nourriture, 120 écus par an; chapelains, 24; échanson secret, 36; palefreniers, 12; cuisinier secret, 36; médecin et auditeur, chacun 100 écus. (*Del governo della Corte d'un Signore in Roma.*)

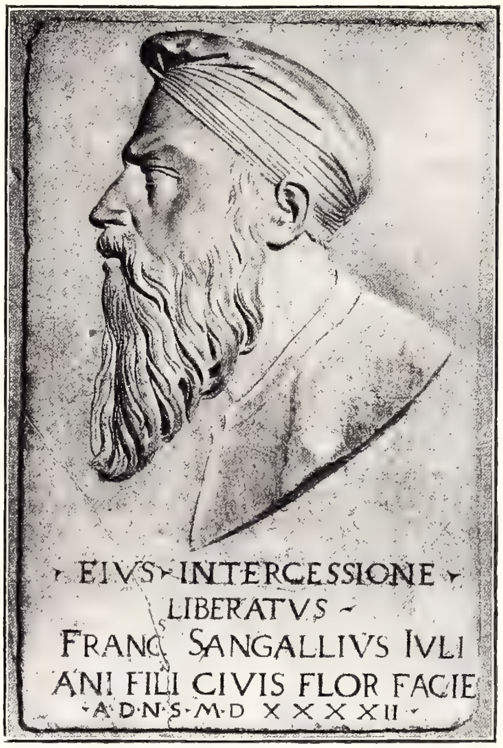
Si nous plaçons en regard de ces chiffres ceux que nous offrent les archives françaises, nous découvrons que François Ier se montra plus magnifique que n'importe quel souverain italien : il donnait à Cellini 1000 écus de fixe et lui payait à part la façon de ses ouvrages, soit 3000 écus, au total 4000 écus, quelque chose comme 200 000 francs par an (je rappelle que l'écu, le florin ou le ducat valait au moins 50 francs de notre monnaie) (édit. Tassi, t. II, p. 490).



Un artisan à son établi, attribué à Andrea del Sarto.
(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Il arrivait également que l'on donnait en guise de rémunération le rendement de tel ou tel impôt. Ainsi fit le pape Paul III lorsqu'il délégua à Michel-Ange, en 1535, une somme de 600 écus d'or à prélever chaque année sur le péage du Pô, près de Plaisance. Charles-Quint, de son côté, accorda à Leone Leoni une pension sur l'impôt du sel dans le duché de Milan.

Parfois aussi l'on s'en remettait aux artistes du soin de fixer le prix de leurs ouvrages, sauf à réduire après coup leurs prétentions. C'est ce qui arriva à Cellini à l'occasion de son *Persée*. Il en avait demandé 10000 écus : le duc en colère lui répondit qu'avec une pareille somme on construisait des villes et de grands palais. Après d'irritantes discussions, l'artiste dut se contenter de 3500 écus, payables par annuités.



Les Portraits d'Artistes au XVIe siècle.
Le sculpteur Francesco da San Gallo.
(Dôme de Fiesole.)

Le même Cellini évaluait sa statue de *Christ* à 2000 ducats d'or (il avait acheté le marbre de ses deniers, occupé un ouvrier deux ans pour l'aider, bref dépensé plus de 300 ducats, soit en marbre, soit en outils, soit en salaires [1]). Jean Bologne reçut, pour un *Centaure* en bronze, haut d'une demi-brasse, une pièce de drap valant 50 écus; pour un ouvrage analogue, un collier de 60 écus; enfin, pour une *Vénus* en marbre, de trois brasses de haut, 300 écus (de 15 à 20000 francs) [2].

Pour les dix peintures de la grande salle du Palais Vieux, Vasari demandait 2000 ducats, quoiqu'il reçût déjà du duc un traitement mensuel de 25 ducats et du Magistrat un traitement de 13 ducats [3].

Malgré ces fluctuations, le système qui tendait à prévaloir fut celui de la rémunération à forfait. C'est ainsi que le Titien, toutes les fois qu'il peignait Charles-Quint, recevait 1000 écus d'or, soit au moins 50000 francs de notre monnaie. C'est ainsi encore que Leone Leoni s'engagea, moyennant une

1. Édit. Tassi, t. II, p. 532.
2. Desjardins, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, p. 39-40.
3. Gaye, *Carteggio*, t. III, p. 260, 264.

somme de 7800 écus, à exécuter à ses risques et périls le tombeau du marquis de Marignan.

Quelques-uns de ces contrats contenaient des stipulations bizarres. En 1562, le supérieur du couvent de Saint-Georges Majeur, à Venise, promit à Paul Véronèse de le nourrir au couvent, de lui donner un tonneau de vin comme cadeau, de lui fournir la toile et les couleurs. Quant aux honoraires, ils étaient fixés à 324 ducats, quelque chose comme 15 000 à 20 000 francs de notre monnaie.

Les cadeaux en nature continuèrent à être en faveur : le marquis de Mantoue, pour remercier Jules Romain de s'être rendu à son appel, lui fit don de plusieurs aunes de velours et de satin, et de différents draps, ainsi que d'un cheval. A Venise, le Sénat, à l'occasion du concours pour la décoration de la Librairie de Saint-Marc, fit remettre à Paul Véronèse une chaîne d'or, que l'artiste porta sa vie durant dans les cérémonies publiques.

Plus délicats furent les procédés des Médicis, plus flatteuses leurs attentions. On en jugera par deux exemples : Au moment de partir pour la France, le cardinal Hippolyte s'ôta du cou un petit collier enrichi d'un camée, le tout valant plus de 600 écus, et le remit à Giov. da Castelbolognese, en le priant de le conserver jusqu'à son retour, époque à laquelle il se proposait de le rémunérer plus dignement. De même le duc Cosme, se souvenant de l'exemple donné par son ancêtre le Père de la Patrie, fit confectionner pour Crist. Gherardi, à qui il arrivait souvent de mettre par distraction sa cape à l'envers, une cape de drap fin cousue et arrangée de telle sorte qu'on n'y découvrît ni endroit ni revers.

Et cependant, quelles que fussent les largesses, les faveurs, les distinctions, les artistes, fidèles à une tradition séculaire, continuaient à crier misère. Michel-Ange lui-même, en 1545 encore, se plaignait de sa détresse. Gardons-nous bien de le croire sur parole : il était dès lors un gros capitaliste. Un coup d'œil jeté sur l'inventaire dressé à sa mort, arrivée à quelque vingt ans de là, nous fournit à ce sujet les éclaircissements les plus complets : on trouva dans sa maison de Rome, renfermés dans des pots de terre ou des vases de cuivre, dans des sacs ou des mouchoirs, plus de 8000 ducats d'or, au moins 400 000 ou 500 000 francs de notre monnaie. Et ce n'était là qu'une faible partie de sa fortune : il avait placé des sommes énormes à Florence, y avait acquis toute une série de maisons et de biens ruraux [1].

Il faudrait peu connaître ces natures d'artistes, si vibrantes, de la Renaissance italienne, pour se figurer que l'argent pouvait quelque chose sur elles. Sauf de

1. *Lettere*, p. 517. — *Archivio* de Gori, t. I, p. 17-18. — Jean Bologne ne se plaignait pas moins, et cependant il était assez riche pour consacrer 6000 écus à l'édification et à la décoration de sa chapelle funéraire. Son biographe, M. Desjardins, a pris au pied de la lettre ses doléances (p. 42-44).

très rares exceptions, l'amour de l'art et le sentiment de la dignité professionnelle l'emportaient sur toute autre considération [1]. Le moyen d'action le plus sûr, c'était d'exciter l'émulation. Le sacristain de l'église des Servites connaissait bien ses compatriotes florentins lorsqu'il imagina, pour obtenir des conditions plus avantageuses, d'opposer Franciabigio à Andrea del Sarto. Ce fut à qui demanderait le moins et se distinguerait le plus. C'est ainsi encore qu'Andrea Doria, voyant que Perino del Vaga se laissait quelque peu aller, faute d'émulation, lui adjoignit Pordenone. Chez les Vénitiens, l'émulation avait quelque chose de plus généreux que chez les Florentins : plus jeunes, ils ignorèrent les vices des races vieillies, la basse envie d'un Bandinelli ou la violence fébrile d'un Cellini.

La vanité, la jalousie inquiète, propres aux artistes de cette époque, expliquent d'autre part les précautions dont ils s'entourent, soit pour cacher un ouvrage pendant qu'ils y travaillent, soit pour le mettre en lumière une fois achevé (biographies de Michel-Ange, du Rosso, etc.). Chez Pontormo il y eut à cet égard de l'obsession et une véritable monomanie. Onze années durant il travailla dans la chapelle de Saint-Laurent sans permettre à personne, pas même à ses amis, d'y pénétrer ni d'y jeter un coup d'œil. Quelques jeunes gens, qui dessinaient dans la sacristie de Michel-Ange, montèrent sur le toit de l'église, enlevèrent des tuiles et pratiquèrent un trou à travers lequel ils virent tout ce qu'il avait fait. Jacopo s'en aperçut, et bien que l'on raconte qu'il ait cherché à se venger de ces jeunes indiscrets, il se contenta, malgré sa colère, de se calfeutrer plus hermétiquement.

Néanmoins, l'idée comptait encore pour si peu, que le même artiste répétait indéfiniment le même tableau. Bien plus, des artistes de la plus haute volée, Michel-Ange et Raphaël, n'hésitaient pas à s'approprier une attitude, un geste, un motif de draperie, une expression, un type, inventés par d'autres. Aujourd'hui, la législation sur la PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE aurait vite raison de ces emprunts, de ces larcins [2]. La Renaissance n'y regardait pas de si près, et peut-être

1. Rien de plus instructif à cet égard que la conduite de Jean Bologne. « C'est bien, déclare un contemporain, la meilleure personne qui se puisse trouver; nullement avare, et ce qui le prouve, c'est qu'il est très pauvre; tout entier tourné vers la gloire, et n'ayant qu'une ambition, celle d'arriver à être un second Michel-Ange.... Il ne fait, ajoute le narrateur, nul cas de l'argent; jamais il ne signe de convention avec personne; il prend ce qu'on lui donne. Et l'on dit en effet que ses œuvres ne sont jamais payées la moitié de ce qu'elles valent.... On sait qu'il a l'habitude de racheter les ouvrages de sa jeunesse qui ne lui paraissent pas bons, plus cher qu'il ne les a vendus, pour les détruire ensuite; et plus d'une fois il a supplié le grand-duc de lui laisser refaire la *Vénus* que Son Altesse a dans sa chambre, et il désespère de ne pouvoir l'obtenir. » (Desjardins, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, p. 39.)

2. Sur les droits de propriété littéraire et industrielle à Rome, au XVIe siècle, voy. l'*Archivio* de Gori, t. IV, p. 178 et suiv.

Les signatures, naguère si rares (t. I, p. 357-358), tendent à se multiplier, sans cependant devenir la règle. Plusieurs artistes illustres négligent ou dédaignent de s'en servir (Michel-Ange ne signa que sa *Pietà* et le Corrège que sa *Madone de Saint-François*, au musée de Dresde). Le latin domine dans ces inscriptions (« Sebastianus Venetus faciebat. MDXXI », lit-on sur la

avait-elle raison : toute idée mise au jour tombe par cela même dans le domaine public et l'intérêt de l'invention doit l'emporter sur celui de l'inventeur.

La fondation des ACADÉMIES est un signe des temps : elle répond au besoin de codification et d'autoritarisme qui caractérise les Écoles parvenues à leur apogée. L'effort créateur a diminué ; on essaye de le remplacer par un ensemble de règles et de préceptes.

Il existe un abîme entre les corporations anciennes, uniquement préoccupées d'intérêts professionnels[1] ou de devoirs religieux (t. I, p. 348-352), et les Académies nouvelles, qui affichaient la prétention de légiférer au nom du goût. Ces Académies, fortement constituées, avec leur programme nettement défini, ne se distinguent pas moins des réunions amicales, telles que celles qui avaient été fondées à Rome, sous le pape Clément VII, par Michel-Ange de Sienne, et dont Jules Romain, le Fattore, Bacchiacca, Cellini et divers autres artistes de marque avaient fait partie : qu'y avait-il de commun, en effet, entre un corps savant et une réunion qui se proposait pour unique objet l'organisation de repas égayés par la lecture de sonnets ou par des improvisations ?

A Rome comme à Florence, les Académies nouvelles se placent sous l'égide de la religion. La Congrégation des Virtuoses, fondée en 1542, s'installa au Panthéon, dans le voisinage du tombeau de Raphaël, de même que l'Académie du dessin tint ses premières séances dans l'église florentine de l'Annonciation[2].

Visitation de Sebastiano del Piombo au Louvre ; — « Iacobus Tentoretus pict^or^ Vent^us^ — ipsius f. », sur le portrait du Tintoret dans la même collection) ; le Titien signait « Titianus f. » ; Andrea del Sarto, « Andreas Sartus ». La forme italienne est plus rare (Bronzo Fiorentino : portrait d'Ug. Martelli, par Bronzino, au musée de Berlin).

Parfois on ajoute au nom une marque figurée (Madone du musée de Berlin par Jacopo Palma, avec deux palmes au-dessous du nom). Quelques artistes amoureux de précision complètent la signature au moyen de la date.

La signature en toutes lettres alterne avec les initiales ou avec les monogrammes, surtout chez les graveurs (monogramme de Franciabigio, composé de quatre lettres, sur ses portraits du musée de Berlin, avec la date de 1522, et de la National Gallery ; monogramme d'Andrea del Sarto, composé de deux A, dont l'un est renversé sur l'autre). Vincenzo Civerchio de Crema se sert d'une marque composée d'un V et d'un C réunis par un compas ; Jacopo de' Barbarj d'un caducée.

1. Ce n'est plus que de loin en loin que les corporations affichent la prétention de soumettre à leur joug les maîtres de l'art. Citons, comme un trait d'audace, les chicanes suscitées à Michel-Ange par le Collège des Sculpteurs de Rome. Le pape Paul III y mit bon ordre : la bulle du 3 mars 1539 distingua formellement entre les « scarpellini » et les « statuarii », et défendit aux premiers, sous les peines les plus sévères, de jamais s'attaquer de nouveau à leurs confrères (Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca*, p. 10).

2. La Congrégation des Virtuoses, placée sous l'invocation de saint Joseph, comprit au début, outre son fondateur, le « piombatore » Desiderio d'Adjutorio, sept membres appartenant aux diverses branches de l'art, à savoir : Antonio et J.-B. da San Gallo, Jac. Meleghino, qualifiés d'architectes ; Giov. Mangone, sculpteur ; Perino del Vaga, peintre ; Clementi Dentocambi, ingénieur et fondeur ; Antonio della Banda, « lavoratore in legno ». (Visconti, *Sulla Istituzione della insigne artistica Congregazione pontificia dei Virtuosi al Pantheon*. Rome, 1869.)

L'essor d'une autre Académie romaine, l'Académie de Saint-Luc, ne date que de la fin du XVIe siècle. Ce fut en 1577 que le pape Grégoire XIII lui octroya une constitution nouvelle, sur les instances du peintre Muziano, dont l'œuvre fut brillamment achevée par Fred. Zuccheri[1]. Hélas! ces mesures venaient bien tard; c'en était fait depuis longtemps de toute originalité et de toute inspiration.

Bien autrement énergique que l'action de la Congrégation des Virtuoses fut celle de l'Académie des Artistes (« Professori del Disegno ») de Florence. Quelques mots sur l'histoire de cette institution célèbre ne seront pas hors de propos ici. Le sculpteur Montorsoli avait élevé dans l'église de l'Annonciation un magnifique tombeau, qui devait servir à lui-même et à ceux de ses confrères qui n'auraient pas de sépulture particulière. La Compagnie des Peintres en prit solennellement possession et y fit inhumer, en premier lieu, Pontormo. Ce fut là le point de départ de l'Académie florentine (1561). L'institution nouvelle, après avoir demandé l'hospitalité à différents couvents, obtint de Cosme l'autorisation de tenir ses séances dans la chapelle des Médicis. Quelles espérances on fondait sur elle, Vasari le proclame en termes enthousiastes dans sa lettre à Michel-Ange (t. VIII, p. 366-368) : à l'entendre, cette fondation de Cosme éclipsa les services rendus à l'art par Cosme l'Ancien, Laurent le Magnifique, Léon X et Clément VII.

Officiellement constituée en 1563, l'Académie florentine, différente de ses aînées, prit en considération, non plus les intérêts purement professionnels, mais le talent ; institution essentiellement honorifique, elle n'admit que des sculpteurs, des peintres ou des amateurs s'occupant des sciences relatives à l'architecture, aux arts du dessin ou à l'un d'entre ces arts[2]. Les candidats devaient présenter un ouvrage — un *chef-d'œuvre* — qui devenait la propriété de l'Académie. La cotisation était fixée à deux livres par an pour les académiciens, et à une livre pour les membres de la Compagnie. La protection accordée à l'Académie par le grand-duc Cosme et l'organisation des splendides funérailles célébrées en l'honneur de Michel-Ange lui valurent rapidement une réputation européenne. En 1571, un décret rompit définitivement les liens qui rattachaient l'Académie à la Corporation des Médecins et des Épiciers pour ceux de ses membres qui étaient peintres, et à l' « Arte dei Fabbricanti » pour ceux de ses membres qui étaient sculpteurs et architectes. Les soins donnés à l'enseignement achevèrent de faire de l'Académie florentine le modèle de toutes les institutions similaires.

Ces carrières si brillantes, cette longue suite de triomphes avaient pour cou-

1. Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca*, p. 18 et suiv.

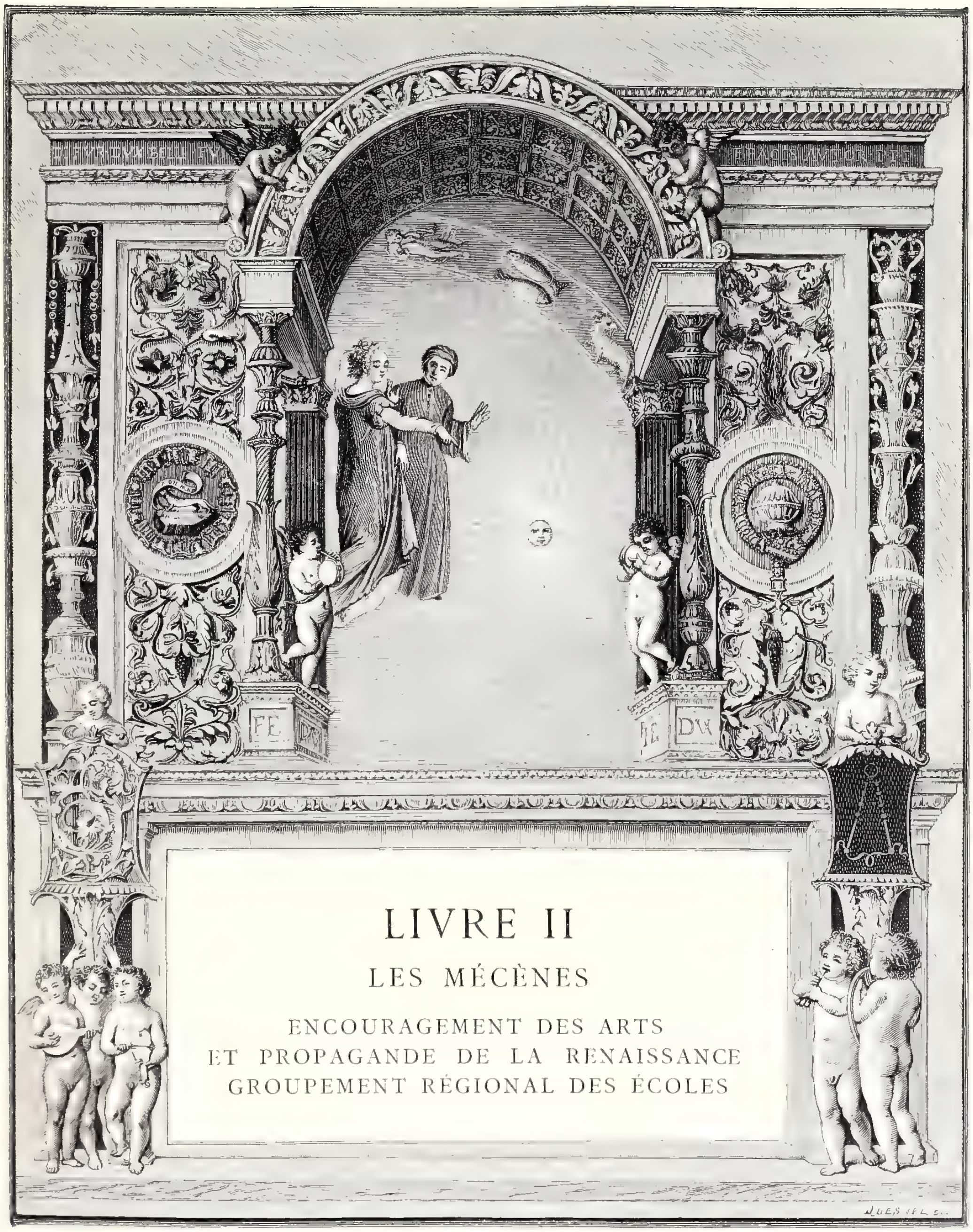
2. « Gli scultori e pittori e coloro ancora quali essendo gentiluomini, come persone nobili sono ornati delle scienze appartenenti all' architettura, e arte del disegno o all' una di queste. »

ronnement des funérailles qui prenaient les proportions d'imposantes cérémonies publiques. De grands honneurs furent rendus à la dépouille mortelle de Pontormo, de Palladio, du Tintoret, et de bien d'autres de leurs confrères; quant à l'apothéose dont Michel-Ange fut le héros, elle dépassa tout ce que l'on avait vu auparavant, tout ce que l'on a vu depuis. Jamais artiste, ni avant ni après, n'a reçu d'un peuple un hommage aussi éclatant.

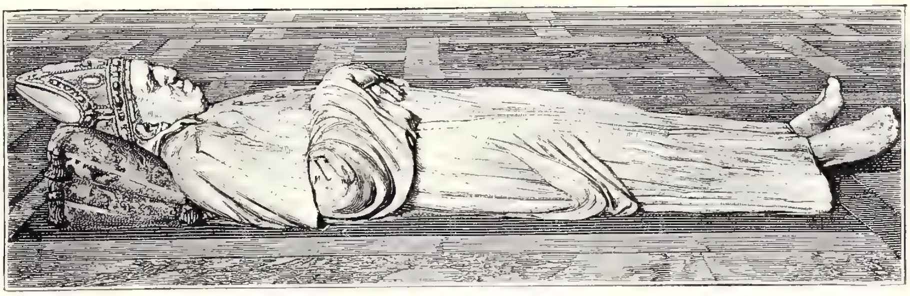
Les exemples qui viennent d'être rapportés étaient nécessaires pour montrer par combien de liens l'art se rattachait alors à la vie de tous les jours, par combien de racines il plongeait dans l'imagination et le cœur d'un chacun; ils expliquent cette floraison sans rivale.



La Vierge et l'Enfant, par Michel-Ange.
(Musée national de Florence.)



Miniature de la « Divine Comédie » de Dante, par Giulio Clovio. (Bibliothèque du Vatican.)



Statue funéraire de l'évêque Bonafede.
Par Francesco da San Gallo. (Chartreuse de Florence.)

CHAPITRE I

LES MILIEUX ITALIENS PENDANT LA DERNIÈRE PÉRIODE DE LA RENAISSANCE. — FLORENCE ET LA TOSCANE. — SIENNE. — PÉROUSE ET L'OMBRIE.

Malgré les sacrifices que souverains, municipalités, communautés religieuses ou particuliers s'imposèrent jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, nous sommes en droit de nous demander si les Mécènes ne doivent pas plus aux artistes que les artistes aux Mécènes. N'est-il pas évident que l'ardeur, la libéralité[1], le goût, restant les mêmes chez les premiers, leurs efforts deviennent stériles et leur mérite nul, du moment où, les chefs de file ayant disparu, ils n'ont plus que la ressource de s'adresser aux épigones? Supposez que Jules II ait vécu un demi-siècle plus tard, et qu'à la place de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël, il lui ait fallu s'adresser aux Perino del Vaga, aux Zuccheri, aux Pomerancio : la postérité le placerait au niveau de ses successeurs, aussi libéraux que lui, les Pie IV, les Grégoire XIII, les Sixte-Quint, réduits par la fatalité historique à n'encourager que des décadents.

1. Aux yeux des poètes ou des critiques du temps, — trop intéressés, on l'avouera, en pareille matière pour dire la vérité, — la libéralité passe désormais pour la vertu souveraine, l'avarice pour le vice abominable entre tous. L'Arioste, le placide Arioste, ne cesse d'attaquer avec véhémence ce monstre hideux : à tout instant, dans le *Roland furieux* (où il n'a que faire), il le prend pour cible de ses traits (chants XXV, XXVI, XLIII).

L'acuité des facultés critiques, tout est là. Que vous soyez parcimonieux ou prodigue, peu importe. L'essentiel, c'est que vous sachiez distinguer l'artiste supérieur et le chef-d'œuvre. Il m'est impossible, quant à moi, de m'enflammer pour un peintre ou un sculpteur qui n'a jamais connu le feu sacré, l'étincelle divine : je ne leur refuse pas mon estime, mais en matière d'art c'est un bien pauvre hommage que l'estime, un hommage peu fait pour gagner la sympathie du public. Étant donné le nombre des hommes de talent qui surgirent à ce moment, d'un bout à l'autre de la Péninsule, il faut savoir se montrer exclusif pour tous ceux qui n'ont pas brillé au premier rang et se résoudre à ne même pas prononcer le nom de tant de barbouilleurs du troisième ordre, complaisamment énumérés par leur contemporain Vasari. Si, en tout lieu et en tout temps, la sévérité est un droit, elle est un devoir vis-à-vis de l'Italie du XVI[e] siècle : eu égard à l'exubérance des talents, s'attarder sur les médiocrités, c'est refuser aux esprits supérieurs, — et ils se comptent par douzaines, — le tribut qui leur est légitimement dû ; c'est amoindrir, presque nier leur mérite.

En pénétrant dans ces foyers, dont quelques-uns ne se sont révélés que sur le tard, on éprouve la même impression que devant un beau paysage d'août, réchauffé des rayons du soleil le plus radieux. Partout l'astre fécond qui s'appelle la Renaissance a fait mûrir les fruits les plus savoureux ; ses reflets dorés animent et transfigurent jusqu'aux plus humbles productions de l'art, de même qu'ils ont suscité, au fond de bourgades perdues, telles qu'Asinalunga, des pages signées des noms du Sodoma et de G. del Pacchia, ou, à Castro, les fêtes éblouissantes données en l'honneur de Pier Luigi Farnese.

Et cependant, malgré tant d'éclat, l'historien est désormais réduit à compter avec toutes sortes de symptômes de décadence. Au temps des Primitifs, aussi bien que pendant l'Age d'Or, le niveau général du goût étant plus élevé, un courant commun soutenait toutes les productions, de quelque personnalité qu'elles émanassent. Il nous a donc été possible de faire intervenir la statistique en tant qu'élément de comparaison et de discussion. Désormais, à l'analyse quantitative, force nous est de substituer l'analyse qualitative ; les individualités commencent en effet à trancher sur un fond encombré de médiocrités. Quant à ce que pensent et à ce que produisent celles-ci, inutile de chercher à établir une moyenne ou à déterminer des courants directeurs : la banalité, la vulgarité font irruption. Que nous importent l'idéal ou les efforts de ces malheureux, non pas disgraciés par la nature, mais, qui pis est, — car il n'est point de remède à une telle déchéance, — opprimés par une loi historique ! Ainsi le veut la fatalité : aux périodes d'essor succèdent invariablement les périodes d'affaissement. La supériorité d'une nation se révèle à la durée de l'essor, et à cet égard — qui chercherait à le nier ? — l'Italie a été bien partagée[1].

1. Quelques observations recueillies par M. Lombroso dans son volume sur *l'Homme de*

Nous pouvons poser cette loi, que la Renaissance n'a été féconde que là où l'assimilation a été laborieuse : Rimini, qui avait accepté si légèrement le style nouveau, disparaît presque immédiatement de la scène, de même que Foligno, Naples, ou encore, en dehors de l'Italie, la Hongrie, la Turquie et la Moscovie. Si nous creusons plus profondément, nous découvrons une nouvelle loi : la Renaissance n'a été acceptée facilement que là où le style antérieur ne comptait pas de représen-



Portrait du cardinal Hippolyte de Médicis, par le Titien. (Palais Pitti.)

génie (trad. franc.; Paris, 1889, p. 157-174) permettront, sinon de résoudre, du moins de serrer de plus près ces problèmes de géographie artistique. L'auteur italien commence par rapporter l'opinion de Buckle, qui considère les pays volcaniques comme propres à fournir des artistes plutôt que des savants. Il estime, de son côté, que les pays chauds, les grands centres civilisés, les pays montagneux ou maritimes l'emportent sur les autres ; il faut également faire entrer en ligne l'influence des races étrusque et grecque. Les pays de plaines unies, par contre, ou ceux qui sont encaissés entre des montagnes trop élevées, sont pauvres en hommes de génie. Ainsi s'explique la supériorité de Florence sur Pise, de Vérone sur Padoue. Les hommes de génie n'apparaissent pas non plus dans les régions où l'air est malsain, etc. etc.

En appliquant la statistique à la production artistique des différentes régions ou villes de l'Italie, M. Lombroso est arrivé à des résultats extraordinaires, et que je serais tenté de qualifier de fantastiques. D'après lui, Florence n'aurait donné que 318,6 peintres célèbres sur un million d'habitants, et l'ensemble de la Toscane seulement 194,2, alors que Bologne en aurait compté 572,4 et l'Émilie 243,2 ! ! ! L'erreur ici est flagrante : le savant professeur de Turin a fait fausse route, d'un côté, parce qu'il n'a pas tenu compte de la division par époques, de l'autre, parce qu'il a pris pour point de départ le *Dictionnaire des Artistes* de Ticozzi, c'est-à-dire un ouvrage publié au commencement de ce siècle, à une époque où la critique accordait à l'École bolonaise la palme sur toutes les autres Écoles.

tants de quelque valeur; ce qui revient, en fin de compte, à l'axiome suivant : si la rareté ou l'absence d'artistes indigènes a facilité l'introduction de la Renaissance, presque invariablement représentée par des artistes du dehors (des Florentins, pour l'immense majorité), cette pénurie a aussi empêché la Renaissance de se développer dans les mêmes régions.

A Florence, puisque c'est par cet antique foyer de l'art italien que nous avons l'habitude de commencer notre itinéraire, la direction du mouvement s'incarne, plus encore que pendant la période précédente, dans les Médicis.

Le rôle joué par le cardinal Jules de Médicis, devenu le pape Clément VII, sera apprécié plus loin, dans le chapitre consacré à la ville de Rome. Il nous suffira de rappeler ici quelle part ce prince prit à la décoration de la chapelle où Michel-Ange créa son chef-d'œuvre, à la construction et à l'installation de la Bibliothèque Laurentienne, ainsi qu'à l'embellissement du palais de sa famille.

Le cousin de Clément VII, le cardinal Hippolyte (1511-1535), le fils naturel de Julien de Médicis, n'avait que treize ans lorsqu'il fut placé à la tête du gouvernement florentin, et que dix-huit lorsqu'il obtint la pourpre cardinalice. Mais l'adolescent avait plus de goût pour l'art militaire que pour la diplomatie ou les charges ecclésiastiques. Toujours armé de pied en cap (c'est ainsi qu'il se montre dans ses divers portraits), il menait à sa suite une cour composée de trois cents personnes, dont la plus grande curiosité était ce que Burckhardt a appelé une ménagerie d'hommes : je veux dire une troupe de Barbares représentant les types les plus variés de l'espèce humaine et parlant une vingtaine d'idiomes différents. Comme son oncle Léon X, Hippolyte aimait passionnément la musique; mais il raffolait également de tournois, de chasses, de fêtes de toute nature. C'était un caractère sans grande consistance, libéral jusqu'à la prodigalité[1], ambitieux jusqu'à attenter à la vie de son cousin Alexandre.

En tant que Mécène, Hippolyte s'est signalé par son admiration pour Michel-Ange. Un trait entre vingt pour montrer ce qu'il mettait à la fois de délicatesse et de libéralité dans les encouragements qu'il prodiguait au grand artiste : ayant appris que son cheval turc lui plaisait beaucoup, il le lui envoya, accompagné d'un palefrenier chargé de le soigner, et de dix mulets portant une provision d'avoine. Contrairement à ses habitudes, Michel-Ange accepta avec plaisir ce cadeau de son jeune protecteur. Un graveur en pierres dures célèbre, Giovanni da Castelbolognese, reçut des marques de libéralité non moins éclatantes (voy. p. 194), ainsi que le Parmesan, dont les tableaux allèrent enrichir la galerie du cardinal. Hippolyte protégea également l'habile sculpteur ferrarais

1. Ce n'était pas un compliment banal que Sadolet adressait à Hippolyte quand il lui écrivait en 1534 : « Tu es le seul, par le temps qui court, ou du moins un des rares, qui ne consacres pas uniquement à satisfaire une cupidité insatiable les innombrables ressources et richesses que ta valeur, ta situation, ta noblesse, la gloire de ta famille t'ont values, mais qui en uses pour le bien du plus grand nombre. » (*Epistolarum Libri sexdecim*, p. 271-272. Lyon, 1560.)

Alf. Cittadella, l'emmenant à Marseille, puis à Rome, lui commandant un *Ganymède* en stuc, un buste de *Vitellius*, qui fut fort apprécié de Michel-Ange, le médaillon également en stuc de *Giulia Gonzaga*, enfin les portraits de *Clément VII*, de *Julien de Médicis*, de *Léon X*, de *Tibaldeo* et de *Molza*; il lui confia en outre l'exécution des tombeaux de Léon X et de Clément VII, mais sa mort prématurée fit tomber ce travail en d'autres mains.

L'expulsion des Médicis (1527), la proclamation d'une République reconnaissant pour roi Jésus-Christ et pour gonfalonier Nic. Capponi, finalement le siège de 1529-1530, ne furent pas sans action sur les destinées de l'art. De nombreux monuments, des couvents opulents (San Gallo, San Donato à Scopeto, San Giusto, etc.), de riches villas, durent être sacrifiés aux nécessités de la défense. Mais tel était dès lors le respect pour les œuvres d'art, que tout ce qui put être enlevé de ces ruines trouva un asile dans les églises ou les palais de la cité même.



Lorenzino de Médicis.
D'après une médaille anonyme.

Le nouveau dictateur de Florence, Alexandre de Médicis (né vers 1510, mort en 1537), fils de Laurent, duc d'Urbin, et d'une esclave mauresque, se signala par la violence de son caractère non moins que par de rares capacités politiques. Vis-à-vis de l'art, son rôle fut infiniment plus modeste; on ne peut guère citer à son actif que la décoration de la villa de Careggi, qu'il confia à Pontormo. Il se montra surtout soucieux de perpétuer ses traits : il se fit sculpter par Danese Cattaneo de Carrare et par Alfonso Cittadella, à qui il commanda en outre un buste de Charles-Quint, peindre par Vasari et Pontormo, reproduire en médaille par Cellini, Domenico di Polo et Francesco di Girolamo de Prato.

L'assassin d'Alexandre, son cousin Lorenzino (1514-1548), réunit de son côté une collection rare et précieuse de manuscrits, de marbres, de bronzes, de curiosités de toute sorte. On n'évaluait pas à moins de 20000 écus les joyaux et le mobilier qui furent pillés dans son palais lors de sa fuite; quant au reste, il fut incorporé aux collections de Cosme I[er]. On sait comment Lorenzino, après s'être d'abord réfugié à Constantinople, passa ses dernières années à Venise, où il tomba sous les coups de deux assassins, stipendiés par Cosme.

Avec le duc Alexandre s'éteignait la branche aînée des Médicis. Le premier représentant de la branche cadette, le valeureux capitaine Jean des Bandes Noires (1498-1526), ne semble pas s'être signalé par quelque fondation d'art. La statue, si tourmentée, qui lui fut élevée par Baccio Bandi-

nelli sur la place de Saint-Laurent, perpétue seule son souvenir à Florence [1].

Bien autrement féconde et éclatante fut l'action exercée par le fils de Jean des Bandes Noires, Cosme de Médicis, duc, puis grand-duc de Florence (né en 1519, proclamé duc en 1537, mort en 1574).

Quelques mots tout d'abord sur le caractère de ce prince si remarquable.

Cosme avait eu des débuts obscurs et difficiles. Resté orphelin à l'âge de sept ans, il fut l'objet de la défiance de Clément VII, qui redoutait ce représentant de la branche cadette des Médicis. Les épreuves qu'il traversa eurent du moins l'avantage de lui apprendre à se maîtriser : il devint le diplomate consommé que toute l'Europe admirait. D'autre part, quoique forcé souvent de recourir à des mesures dictatoriales, il se montra grand justicier toutes les fois que la raison d'État n'était pas en jeu : ne refusa-t-il pas à l'Arétin la grâce d'un certain F. Leoni, en déclarant que, par égard pour la justice et les intérêts des tiers, il avait l'habitude de se refuser à lui-même ce qu'il désirait le plus [2] ! A Cellini il écrivit qu'il ne voulait à aucun prix confondre les choses publiques avec les choses privées.



Portrait de Cosme de Médicis, par Bronzino.
(Musée des Offices.)

Dans son intérieur, il ne vivait pas en prince, mais comme un père de famille tout-puissant ; il mangeait en compagnie de sa femme et de ses fils ; sa table était modestement servie ; ses enfants n'avaient ni table, ni dépenses à part comme dans les autres cours. Où allait le duc allaient sa femme et ses fils et toute sa maison. Cosme lui-même, qui adorait les exercices du corps (nageur intrépide, il se jetait souvent dans l'Arno du haut du pont), se montrait toujours armé, avec ses gantelets, sa cotte de mailles, son épée et son poignard. « Son escorte, qui ne s'élevait jamais à moins de six cents per-

1. Sur sa liaison avec l'Arétin et sur son portrait, voy. le *Carteggio* de Gaye, t. II, p. 311-332, 351.

2. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 351-374.

sonnes, se mettait en mouvement à un seul son de trompe, et tout était disposé et prévu avec tant de commodité, que les mules et les chariots, qui étaient sans nombre, étaient instantanément prêts à suivre [1] ».

Au témoignage des ambassadeurs vénitiens, Cosme aimait et estimait les hommes de talent dans toutes les professions; il se plaisait à toutes les branches des études, recherchait les bijoux (on le voit acheter sans hésiter un diamant de 25 000 ducats), les statues, les médailles anciennes, et en réunit une quantité surprenante. Bref, par l'ardeur et la libéralité, c'était un vrai Médicis : Cellini nous le montre s'enflammant aux récits qu'il lui faisait de la magnificence de François Ier et brûlant de surpasser le monarque français. Il jouissait en outre du privilège de se recueillir, de vaquer, au milieu des plus graves préoccupations, à toutes sortes de délassements intellectuels ou même à des travaux manuels, tels que le jardinage et les manipulations de chimie. Il nettoyait, de sa main, à l'aide d'un ciseau d'orfèvre, les statuettes antiques en bronze qu'on lui apportait [2]. Dès 1540, entendant intervenir en tout, il ordonnait qu'aucun travail ne pourrait être entrepris à la cathédrale sans son assentiment et sans le « parere » de Bandinelli [3].



Portraits de la duchesse Éléonore de Tolède et de son fils Ferdinand. Par Bronzino. (Musée des Offices.)

Mais si le souverain de Florence avait certaines connaissances spéciales, notamment en architecture militaire, il manquait souvent de clairvoyance vis-à-vis de l'art proprement dit : ne se laissa-t-il pas circonvenir et berner par le méprisable Bandinelli! Son excuse est que sa femme, la duchesse Éléonore de Tolède († 1562), subissait plus encore l'ascendant de ce maître intrigant. Son manque de lumières, Cosme s'efforça de le masquer en faisant

1. Baschet, *la Diplomatie vénitienne au XVIe siècle*, p. 138-139.
2. Cellini, édit. Tassi, t. II, p. 469.
3. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 498.

appel à l'opinion publique; c'est ainsi qu'il donna l'ordre à Cellini de découvrir partiellement le *Persée* pendant deux journées, pour entendre ce que le peuple en dirait.

Parmi tant d'entreprises grandioses, dont une seule aurait suffi pour illustrer tout autre règne, la transformation de la ville de Florence figure au premier rang. Non content de faire reconstruire les fortifications et de les relever, de distance en distance, par des portes monumentales, Cosme éleva la Loge du « Mercato nuovo » (1540), acquit et agrandit le palais Pitti, à côté duquel il créa les merveilleux jardins de Boboli, réédifia le pont de la Trinité et le pont « alla Carraja », jeta les fondements du palais des Offices (1561 et années suivantes), établit le corridor entre ce palais et celui des Pitti, embellit la cour et les appartements du Palais Vieux.

Depuis les temps de Cosme, Père de la Patrie, les Médicis avaient constaté que, vis-à-vis d'une race aussi artiste que les Italiens, nulle propagande ne valait celle qui se fait au moyen d'œuvres d'art. Le pape Clément VII avait fait commencer, dans l'abbaye du Mont-Cassin, l'érection d'un mausolée en l'honneur du malheureux Pierre de Médicis : Cosme tint à honneur de faire achever ce témoignage de la magnificence des siens et de leur attachement aux souvenirs de famille.

Dans le domaine de la sculpture, Florence doit à Cosme le *Persée* de Cellini, la fontaine monumentale de *Neptune*, par Ammanati, des groupes, des statues, des bas-reliefs sans nombre, signés des noms de Tribolo, de Jean Bologne, pour ne point parler des malencontreuses productions de son favori Bandinelli.

Vis-à-vis de la peinture, Cosme manqua d'inspirations généreuses. Au lieu d'appeler de Venise un des coryphées de cette École, la seule qui eût conservé de la vitalité, il se contenta de recourir aux médiocrités qui pullulaient autour de lui, les Salviati, les Bronzino (je ne parle que des peintures d'histoire de ce maître, non de ses portraits), les Vasari.

Le souverain de la Toscane fit preuve d'une plus grande sûreté de diagnostic à l'égard des petits arts. Il employa le célèbre miniaturiste Giulio Clovio, l'habile graveur en pierres dures Giovani Antonio de'Rossi de Milan. Il mérita surtout bien des arts décoratifs par la fondation de la manufacture de tapisseries qui, dirigée au début par les Flamands Jean Rost et Nicolas Karcher, porta au loin, pendant près de deux siècles, la réputation des tapissiers, des « arazzieri », florentins. L'atelier de faïences de Caffagiuolo ne cessa, de son côté, de mettre au jour ses belles majoliques, dans lesquelles dominent les fonds bleu-lapis.

Une série de fêtes splendides, depuis celles de son mariage avec Éléonore de Tolède (1539) ou du mariage de son fils François avec Jeanne d'Autriche (1565) jusqu'aux funérailles de Michel-Ange (1564), ajoutèrent encore à l'éclat de ce règne.

Ce qui achève de prouver combien en Cosme l'organisateur[1] était supérieur à l'homme de goût, ce sont ses efforts pour fonder à Florence des collections d'antiques, de tableaux de maîtres, de portraits, etc. Embarrassé lorsqu'il s'agissait de distinguer entre les artistes vivants, dont le temps n'avait pas encore sanctionné le talent, il déployait en toute liberté ses rares capacités lorsqu'il s'agissait de réunir des œuvres d'art anciennes, consacrées par le suffrage de la postérité. Dans ce domaine, il rendit des services véritablement signalés et mérita d'être proclamé le créateur des musées florentins[2].

Même chez les plus ambitieux et les plus énergiques de ces potentats de la Renaissance, tout sentiment généreux n'était pas éteint. Prenant exemple sur Charles-Quint, Cosme de Médicis, à peine



Pilier en stuc.
Exécuté en 1565 à l'occasion du mariage de François de Médicis.
(Cour du Palais Vieux de Florence.)

1. Rappelons entre autres la fondation de l'ordre des chevaliers de Saint-Étienne, chargés de combattre les corsaires levantins; la codification des lois; les grandes fondations littéraires et scientifiques (l'Académie des arts du dessin); la réorganisation des universités de Pise et de Sienne; l'établissement de l'imprimerie médicéenne, à la tête de laquelle Cosme plaça le célèbre imprimeur Torrentino († 1563), originaire, affirme-t-on, de Zwoll en Hollande. Torrentino rétablit un instant, au profit de Florence, la suprématie qu'une famille florentine émigrée, les Alde, avait assurée à Venise : 224 ouvrages, remarquables par leur exécution typographique, sortirent de ses presses. La « Fonderia » des Médicis, c'est-à-dire le laboratoire où l'on préparait les médicaments les plus énergiques, les parfums les plus voluptueux, en même temps que les poisons les plus subtils, s'enorgueillit également d'une réputation européenne. (Voy. l'*Osservatore fiorentino*, t. VI.)

2. Sur cette partie de l'œuvre de Cosme, voy. Pelli, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze* (t. I, p. 68 et suiv. Florence, 1779), Gotti, *le Gallerie di Firenze* (Florence, 1872), ainsi que le mémoire que j'ai communiqué à l'Académie des Inscriptions dans les séances des 2 juin et 12 juillet 1893.

âgé de quarante-cinq ans, céda à son fils le gouvernement de la Toscane, ne se réservant que le titre de duc et le pouvoir suprême. Il ne comptait que cinquante-cinq ans quand il mourut à Castello, le 21 avril 1574.

Quel que soit le jugement que le moraliste porte sur lui, l'historien ne saurait refuser son admiration à ce « grand Cosme de Médicis, que nous avons veu de nos temps si renommé et si grand homme d'estat, si sage et si advisé, qu'il ne s'en est veu un pareil à luy de nos temps... » (Brantôme).

Octavien de Médicis (1482-1546), parent éloigné des ducs Alexandre et Cosme, se dévoua de bonne heure à leurs intérêts. Il en fut récompensé par toutes sortes de faveurs et entre autres par le poste si lucratif de dépositaire général. Sa liaison avec Michel-Ange, Tribolo, André del Sarte, Arist. de San Gallo, le Parmesan et une foule d'autres artistes, a fait plus pour sa gloire que ses richesses. Quoi qu'en dise Cellini, qui le traite d'ignorant, Ottaviano a fait preuve d'un goût éclairé en dirigeant la décoration de Poggio a Cajano; en imaginant, pour conserver à Florence le portrait de Léon X par Raphaël, de lui substituer la copie d'A. del Sarto, et enfin en faisant acheter les bustes de Clément VII et de Julien de Médicis, sculptés par A. Lombardi.



Portrait de François de Médicis.
D'après les « Imagines » (Venise, 1569).

Le grand-duc François I[er] (1541-1587), le fils aîné de Cosme, se signala par la fondation de la villa de Pratolino, par la protection accordée à l'architecte Buontalenti et au sculpteur Jean Bologne, par l'établissement de la manufacture de porcelaine. C'est à lui que nous devons l'installation d'une partie des collections médicéennes dans le palais des Offices, et notamment l'organisation de la fameuse rotonde, connue sous le nom de Tribune. Le développement donné au médaillier, d'innombrables commandes d'ouvrages en pierres dures, en tapisserie, en mosaïque, l'acquisition de plusieurs séries importantes de statues antiques, assignent à ce prince un rang à part parmi les bienfaiteurs des musées florentins.

Les contemporains sont unanimes à vanter l'habileté de François I[er] dans toutes sortes d'arts mécaniques. Montaigne nous le montre prenant plaisir à « besoingner lui-mesme, à contrefaire des pierres orientales et à labourer e cristal, car il est Prince souingneus un peu de l'archemie et des arts méchaniques, et surtout grand architecte[1] ».

1. *Voyage*, édit. d'Ancona, p. 172. Cf. p. 390.

D'après un autre témoignage, plus circonstancié, François Ier aurait retrouvé le secret de fondre le cristal de roche, et le fondait en forme de verres à boire et autres sortes, les travaillant dans le fourneau de la même manière que le



Don Garcia de Médicis, par Bronzino. (Musée des Offices.)

verre ordinaire. « A cette fin il avait engagé quelques maîtres de Murano fort capables. Ces vases, tant par la matière première que par l'art, étaient du plus bel et du plus charmant aspect, et d'autant plus recherchés qu'ils étaient faits par le duc seul. Il trouva en outre le moyen de faire de la porcelaine à l'imitation de celle de l'Inde, au prix de plus de dix ans d'efforts. Il n'aimait pas

moins à faire travailler les pierres précieuses et se divertissait à fabriquer de faux bijoux. Mais son plus grand plaisir était de travailler les alambics, de composer des filtres et des eaux, ou encore de préparer des feux d'artifice. » L'ambassadeur vénitien auquel nous devons ces informations ajoute que le grand-duc « n'est pas médiocre connaisseur en peinture, en sculpture, en camées travaillés, en médailles, en tous genres d'antiquités; qu'il leur sacrifie presque tout son temps, et qu'il a un endroit appelé le Casino, où, en guise de petit arsenal, il tient dans diverses chambres différents maîtres ouvriers, et c'est là qu'il conserve ses alambics et ses artifices. Il y va le matin, y demeure jusqu'à l'heure du dîner, et après dîner, y retourne jusqu'au soir [1] ».



Portrait de Bianca Capello. (Musée des Offices.)

L'épouse de François Ier, Bianca Capello (1548-1587), se rendit plus célèbre par sa beauté et ses intrigues que par son goût pour les arts. D'après Montaigne, elle était belle à l'opinion italienne, avait un « visage agréable et impérieux, le corsage gros... »; elle devait « avoir bien de la suffisance pour avoir angeolé ce prince et l'avoir tenu à sa dévotion si longtemps » [2]. En 1569, François Ier fit construire et aménager pour Bianca, par Bern. Buontalenti, la villa de Pratolino, qui ne lui coûta pas moins de 782 000 écus, et qui devint aussi fameuse par le séjour qu'y firent les deux époux que par les vers du Tasse.

Le cardinal Ferdinand (1549-1608), qui déposa la pourpre cardinalice pour

1. Baron Davillier, *les Origines de la Porcelaine en Europe*, p. 60-61.

2. Voy. aussi Galletti, *Poesie di Don Francesco dei Medici a Mad. Bianca Capello.* Florence, 1894.

monter, à la mort de son frère, en 1587, sur le trône de Toscane, s'est acquis, comme ses prédécesseurs, des titres imprescriptibles à la reconnaissance de la postérité. C'est à Rome toutefois, non à Florence, que se trouve sa principale fondation, la villa Médicis, avec ses inappréciables séries d'antiques, vaste dépôt où ses successeurs ne cessèrent de puiser, jusqu'à la veille de la Révolution, pour enrichir le Musée des Offices. La célèbre manufacture de mosaïques en pierres dures, dont les bases avaient été jetées par François Ier et Cosme Ier, doit à ce prince son organisation définitive; on sait combien de chefs-d'œuvre sont sortis depuis lors de cet établissement. La protection accordée à Jean Bologne ne fait pas moins d'honneur à Ferdinand; lorsqu'il créa, en 1588, la surintendance des beaux-arts, il y soumit tous les artistes, sauf précisément le grand sculpteur douaisien[1].



La Fille de Rob. Strozzi, par le Titien.
(Musée de Berlin.)

L'action des Médicis fut complétée, comme précédemment, par celle d'une foule de familles patriciennes. Le premier rang parmi elles peut être revendiqué par les Strozzi, « dont la richesse dépassait celle d'aucun particulier en Europe[2] ». Le premier devoir qui s'imposait à eux était l'achèvement de leur palais. Ce fut Filippo le jeune (1488-1538) qui prit, en 1533, l'initiative de ce vaste travail[3]. Les autres entreprises de ce personnage ont quelque chose de fragmentaire : il se signala en commandant son portrait au Titien (Musée de Vienne) et en acquérant le *Sacrifice d'Abraham*, d'Andrea del Sarto. Son fils Piero, le maréchal de France († 1558), tout en déployant le faste d'un prince, notamment dans les choses relevant de l'art militaire, trouva le loisir de former un richissime cabinet d'armes et une belle bibliothèque[4]. Un autre membre de la famille,

1. Desjardins, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, p. 42.
2. Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes*, t. XVI, p. 90.
3. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 497-498.
4. « Si ce seigneur (le maréchal de Strozzi) estoit exquis en belle bibliothèque, il l'estoit bien autant en armurerie et beau cabinet d'armes; car il en avoit une grand'salle et deux chambres

Matteo di Lorenzo († 1541), se signala par la protection accordée à Tribolo; il chargea en outre Bronzino de peindre à fresque une *Pietà* sous un tabernacle, près de la villa de San Cassiano. Quant à Roberto Strozzi († 1566), il cultivait l'amitié de Michel-Ange, qui lui fit cadeau des deux statues d'*Esclaves*, aujourd'hui au Louvre, et celle du Titien, qui peignit le portrait de sa fille.

D'autres Mécènes ou collectionneurs florentins encore se sont fait un nom : les Bartoloni, les Borgherini, Cosimo Bartoli, Vincenzo Borghini, qui réunit une belle série de dessins, notamment de Rustici; Ant. Franc. degli Albizzi, qui commanda un tableau à Sebastiano del Piombo (1525)[1]; Giov. Gaddi, qui occupa Andrea del Sarto et Jacopo Sansovino; Niccolò Gaddi, le fondateur d'une richissime collection, surtout de dessins, dont les débris entrèrent en 1778 au Musée des Offices; Bernardo Vecchietti enfin (1515-1590), qui s'assura la gratitude de la postérité par la protection qu'il accorda au jeune Jean Bologne, non moins que par les belles collections d'antiquités et d'objets d'art réunies dans sa célèbre villa del Riposo.

Parmi les ordres monastiques établis à Florence, les Jésuates de San Giusto alle Mura s'étaient fait une spécialité, non seulement de la préparation des parfums, mais encore de la peinture sur verre et de la fabrication de certaines couleurs précieuses, telles que le bleu d'outre-mer[2]. Le peintre Fr. Granacci prenait plaisir à les défrayer de cartons. La démolition de leur couvent, pendant le siège de 1529-1530, leur porta un coup mortel. Cependant, jusque dans le dernier tiers du XVIe siècle, ils purent mettre en avant des artistes capables de restaurer les vitraux de la Bibliothèque Laurentienne.

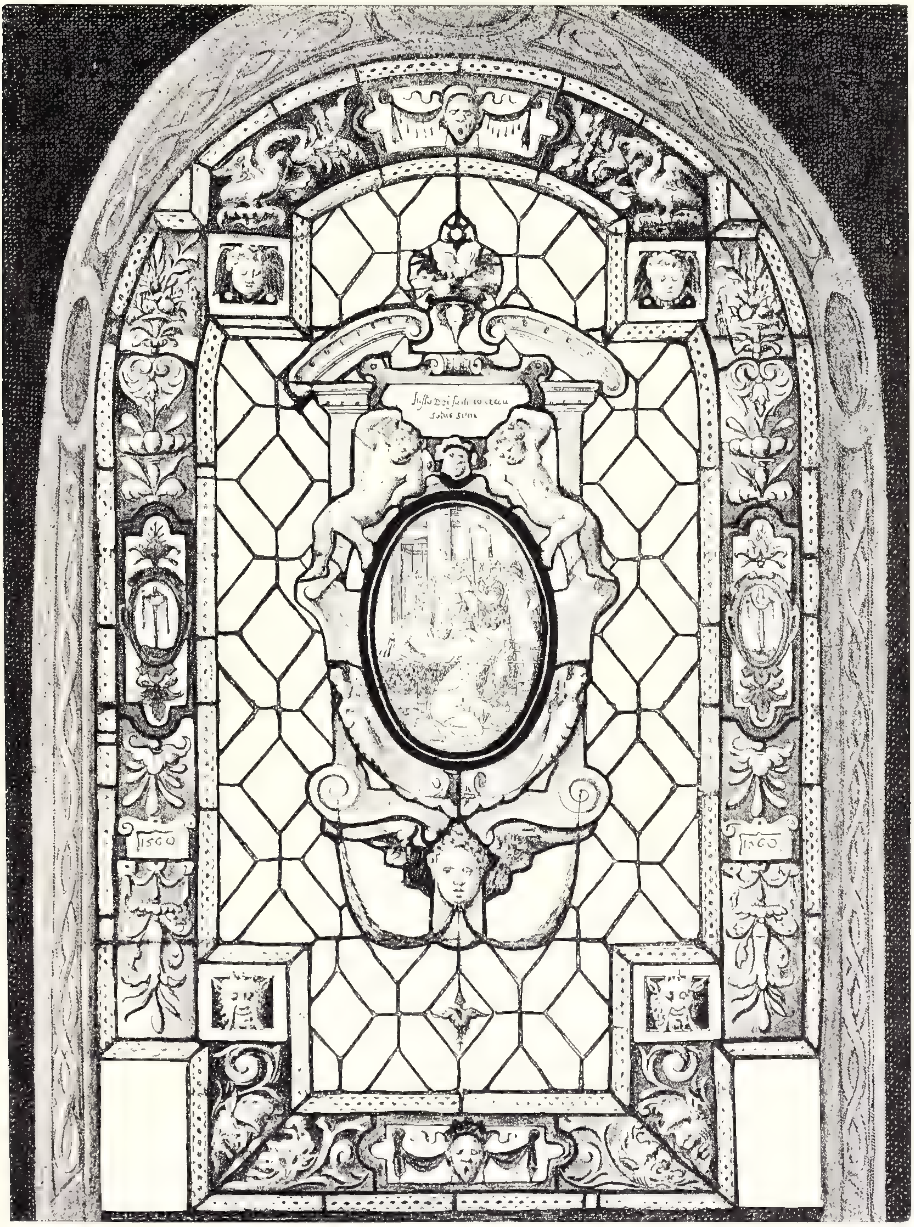
Dans les grands couvents des environs de Florence et du Casentin, l'encouragement de l'art revêtit les formes les plus diverses. Au val d'Ema, les chartreux poursuivirent, mais avec une certaine mollesse, l'embellissement de leur monastère : aux peintures de Pontormo ils associèrent la charmante verrière, composée, affirme-t-on, par Jean d'Udine. Si à Vallombreuse les moines eurent le bon esprit de faire appel au talent d'Andrea del Sarto, à Camaldoli ils

que j'ay veu autresfois à Rome en son palais « in Burgo »; et ses armes estoient de toutes sortes, tant à cheval que à pied, à la françoise, espagnolle, italienne, allemande, hongresque, à la bohême, bref de plusieurs autres nations chrestiennes comme aussi à la turquesque, moresque, arabesque et sauvage. Mais qui estoit le plus beau à voir, force (armes) à l'antique mode des anciens soldatz et légionnaires romains. Tout cela estoit si beau à voir qu'on ne sçavoit que plus admirer, ou les armes, ou la curiosité du personnage qui les avoit là mises. Et pour plus aorner le tout, il y avoit un cabinet à part remply de toutes sortes d'engins de guerre, de machines, d'eschelles, de pontz, de fortiffications, d'artiffices, d'instrumens, bref de toutes invantions de guerre pour offancer et se deffendre; et le tout faict et représenté de bois si au naïf et au vray, qu'il n'y avoit là qu'à prandre le patron sur ce naturel, et s'en servir au besoing. » (Brantôme, *Œuvres complètes*, édit. Lalanne, t. II, p. 243.) Nous avons donné ci-dessus (p. 17) le portrait du maréchal de Strozzi.

1. *Le Lettere di Michel-Angelo*, p. 445.

2. Voy. Uccelli, *Il convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati;* Florence, 1865. Cf. les *Lettere di Michel-Angelo*, p. 379.

cédèrent trop facilement aux offres de Vasari, qui peupla leur sanctuaire de peintures particulièrement banales et vides. Monte Oliveto Maggiore enfin



Vitrail de la Chartreuse de Florence (attribué à Jean d'Udine).

compléta le merveilleux cycle de sa décoration à l'aide des marqueteries de Fra Giovanni de Vérone et de Fra Raffaello de Brescia.

Si nous nous attachons, non plus aux Mécènes, mais aux artistes, Florence a

toujours le nombre, sinon le mérite[1]. A parcourir l'ouvrage de Vasari, on se croirait aux plus beaux temps du quattrocento : architectes, sculpteurs, peintres, décorateurs, une bonne moitié des artistes du XVIe siècle, dont il retrace la vie et les exploits, ont pour patrie les bords de l'Arno. Mais faisons abstraction de la quantité pour nous attacher à la qualité : que valent les Soggi, les Sogliani, les Poggini et leurs congénères au prix d'un peintre vénitien de second ordre! Constatons, avant de poursuivre, qu'un commerce assidu avec l'École vénitienne eût seul pu sauver l'École florentine. Malheureusement Venise ne fut représentée sur les bords de l'Arno que par un artiste assez médiocre, Battista Franco (1536 et années suivantes).

Chaque étape, dans les annales de l'École florentine, marque un nouveau progrès des facultés critiques et un nouvel affaiblissement du sentiment ou de l'imagination. La solution des problèmes techniques ou artistiques la préoccupait par-dessus tout; la rêverie, la fantaisie, l'abandon lui devenaient de

1. Nous donnons ici en note, comme nous l'avons fait pour la période précédente (t. II, p. 212), la liste des artistes florentins qui ont marqué pendant la dernière période de la Renaissance.

Architecture. Aux maîtres signalés antérieurement et dont plusieurs, notamment les Sangallo et Baccio d'Agnolo, appartiennent à la fois à l'Age d'Or et à la Fin de la Renaissance, font suite : Jacopo Sansovino; Giov. Ant. Dosio, l'architecte du palais Larderel; Domenico, le fils de Baccio d'Agnolo; Bernardo Tasso, l'architecte du « Mercato nuovo »; Bernardo Buontalenti, Bart. Ammanati, l'Abbaco, Vasari, les architectes-sculpteurs Tiberio Calcagni, Giovanni Mangone, Nanni Unghero, Nanni di Baccio Bigio.

Sculpture. Outre un certain nombre d'artistes qui sont à cheval sur l'Age d'Or et la Fin de la Renaissance (Michel-Ange, Rustici, Benedetto da Rovezzano, Torrigiani, Tribolo, Lorenzetto, les Sansovino, Cellini), l'École florentine compte à cette époque une série de maîtres qui lui assurèrent, malgré une décadence relative, la suprématie sur le reste de l'Italie : Francesco da San Gallo, les deux Montelupo, Ammanati, Cosini, Pierino da Vinci, Simone Bianco, Vinc. de Rossi, les deux Leoni, Montorsoli, Mosca et Moschino, les habiles fondeurs Zanobi Lastricati, Domenico Portigiani et Zanobi Portigiani, les deux Cioli, les deux Buglioni, les deux Poggini, Martino di Bartolommeo, Taddeo Landini († 1594), l'auteur de la Fontaine des Tortues à Rome, Battista Lorenzo ou Battista del Cavaliere, Domenico del Barbiere et Lorenzo Naldini, qui firent fortune en France, le Carota, sculpteur en bois habile, enfin l'hôte illustre qui fit de Florence sa seconde patrie, Jean Bologne.

Peinture. A côté des artistes de la période précédente dont la carrière se prolongea jusque vers le second tiers du XVIe siècle (Raffaellino del Garbo, Rosso, Franciabigio, Maturino, Dom. Ghirlandajo, Andrea del Sarto, l'Indaco, les deux Penni, Granacci, Perino del Vaga), l'École florentine peut citer les noms de Bronzino, de Pontormo, de Salviati, de Bacchiacca, de Giuliano Bugiardini, d'Andrea Feltrini, de Nic. Soggi, de Dom. Puligo, de G.-A. Sogliani, de Zanobi Poggini, d'Al. Allori. — Rappelons en outre les noms d'un certain nombre de peintres qui ont joui chez leurs contemporains d'une célébrité relative : Solosmeo, Giovanni dell' Altissimo, le copiste des portraits de la galerie de Paul Jove, Antonio Mini, Bart. Miniati, Nannoccio della Costa S. Giorgio et Andrea Sguazzella, qui travaillèrent tous les quatre en France; Pier Francesco Toschi, Battista Naldini, Toto del Nunziata, qui tenta la fortune en Angleterre; Alessandro Fei del Barbiere, Jacopo del Conte, Domenico Conti.

Arts décoratifs. L'École florentine compte des orfèvres tels que Manno, Cellini, Piloto, Francesco di Girolamo dal Prato, un horloger tel que Benvenuto della Volpaia, des graveurs au burin ou en pierres dures tels que Dom. Poggini (1520-1590), Pietro Rozzanti et Domenico di Polo.

plus en plus étrangers. En un mot, l'artiste se montrait trop, l'homme pas assez. Ainsi s'explique comment, dessinateurs impeccables, ils comprirent si peu le rôle de la couleur et en vinrent à ce degré de sécheresse.

Malgré tant de symptômes de décadence, on hésite à affirmer que la vigueur intellectuelle des Florentins a fléchi. Ne s'est-elle pas plutôt déplacée ? N'est-ce pas Florence qui créa l'opéra vers la fin du XVIe siècle et qui, dans le second tiers du siècle suivant, donna le jour à Lulli ? N'est-ce pas Florence qui, sous les auspices de Galilée, devint, vers la même époque, le centre du mouvement scientifique ? Que d'épreuves ne fallut-il pas pour avoir raison d'une telle vitalité !

Voilà pour l'histoire intérieure de Florence. Au dehors, l'École florentine maintient son prestige : pendant plusieurs générations encore, cet antique foyer de la Renaissance rayonne au loin. Plus encore que par le passé l'Italie méridionale subit sa fascination : les Ombriens, qui avaient si longtemps gardé leur autonomie, ne tardent pas à abdiquer après la mort du Pérugin, tout comme les Romains après celle de Raphaël. Quant aux Napolitains, ils n'essayent même pas de se saisir et de se concentrer. Même domination en France, en Angleterre, en Espagne : Andrea del Sarto, le Rosso, Torrigiani, Cellini, Rustici, les Leoni, plantent en tous lieux l'étendard florentin [1]. A peine si les champions de l'Italie du Nord, les représentants des Écoles de Parme, de Venise, de Milan, parviennent à entamer cette omnipotence. En dépit des défaillances, il semblait aux contemporains que l'astre de Florence n'avait point pâli, et c'était avec un légitime orgueil que Cellini pouvait vanter « cette très noble École, que les anciens ont rendue si habile rien qu'en forçant les hommes de talent à rivaliser entre eux : ainsi, ajoutait-il, ont été exécutées la merveilleuse coupole, les très belles portes du Baptistère et tant d'autres temples et de statues, qui font à la ville comme une couronne de tant de talents [2] ».

Une rapide revue des travaux exécutés dans les environs immédiats de Florence achèvera de révéler ce que les derniers jours de la Renaissance avaient de vitalité et d'éclat encore.

Fiesole est toujours une pépinière de sculpteurs : son livre d'or s'enrichit

1. Rien qu'en Espagne, l'École florentine compte peut-être trente ou quarante représentants. Je relève au hasard les noms des sculpteurs Miguel Florentin (1510-1525) et son fils Antoine Florentin, Dominique Alexandre (1517), Torrigiano, Moreto de Florence (1542), J.-B. Portigiani (1550), Leone Leoni, Pompeo Leoni et Michele Leoni; puis des peintres Niccolò de Pise (1504), Paolo de Aregio (1506), Tomaso de Florence (1520), Romolo Cincinnato (1572), Giuseppe Sangronis (1586), Bat. Carducho (1586), Lupicino (1596). Cependant, en comparant le nombre des Florentins à celui des autres artistes italiens fixés en Espagne, on trouve que, tandis qu'au début du siècle les premiers formaient l'immense majorité, à la fin de la même période ils ne formaient plus qu'une minorité infime. (Frédéric, *les Arts italiens en Espagne;* Rome, 1825.)

2. Édit. Tassi, t. II, p. 526.

des noms de Giovanni Cosini et Vincenzio de' Rossi. Mais cette ville, qui envoie au loin ses artistes, ne garde rien pour elle ; à peine deux portraits en bas-relief de Fr. da San Gallo à y signaler (voy. la gravure de la page 193).

Settignano ne le cède guère à Fiesole : elle donne le jour aux sculpteurs Alessandro Scherano, élève de Michel-Ange, Stoldo di Gino Lorenzi, élève de Baccio da Montelupo, Antonio di Gino Lorenzi et Bart. Ammanati.

Pistoja, qui avait été redevable, dans le premier quart du siècle, d'embellissements importants à l'architecte Vittoni et aux héritiers des della Robbia, ne compte plus que quelques peintres, dont aucun n'a brillé même au second rang : Gerino, Fra Paolino del Signoraccio et son élève Bernardino del Signoraccio, Leonardo Malatesta, et Leonardo il Pistojese, élève de G.-F. Penni ; puis un sculpteur élève de Michel-Ange, Pietro di Urbano.

Prato, Empoli, Castel-fiorentino et Castiglione-fiorentino s'effacent, de même que San Gimignano, où deux noms seulement émergent : ceux du peintre Vincenzo Tamagni, l'élève de Raphaël, et l'architecte G.-A. Dosio. Poggibonsi donne le jour à l'architecte-sculpteur Montorsoli, qui fit une si brillante fortune à Florence, à Gênes, à Rome, à Naples et à Messine.

A Pise, la somnolence est plus profonde encore, si possible, que par le passé. A peine un nom d'artiste indigène à y relever : celui de G.-B. del Cervelliera, architecte et sculpteur. A ses côtés travaillaient deux étrangers, les sculpteurs Stagio Stagi de Pietrasanta, l'auteur du monument de Decio (grav. ci-après), et Pierino da Vinci de Florence. L'entreprise la plus considérable est la décoration de la cathédrale[1] (tableaux d'Andrea del Sarto, de Perino del Vaga, du Sodoma, de Beccafumi, de Bronzino, de Sogliani ; sculptures de Stagio Stagi, statue d'Ange de Tribolo, lustre de Battista Lorenzi). Comme édifice nouveau, nous ne rencontrons que l'insignifiant palais des Chevaliers de Saint-Étienne, bâti sur les plans de Vasari, et le palais de marbre ou palais Lanfreducci-Upezzinghi, construit par Cosimo Pagliani. A la fin du siècle, l'Œuvre du Dôme, par une inspiration qui l'honore, fit appel à Jean Bologne pour doter le sanctuaire de nouvelles portes de bronze (mises en place en 1603).

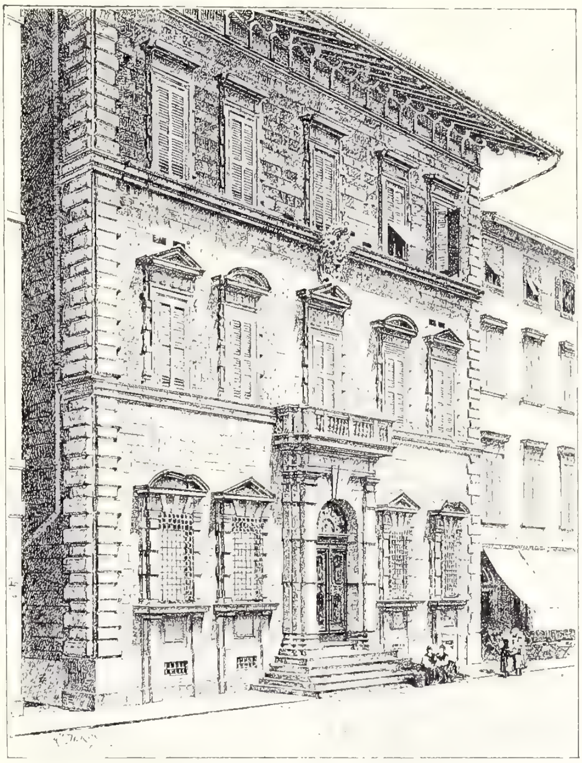
Mieux partagée que beaucoup de villes de la Toscane, Arezzo conserva son activité et sa fécondité. La peinture y compta pour représentants Guillaume de Marcillat, Vasari et G.-A. Lappoli. Eu égard à la sculpture, si le célèbre Leone Leoni quitta de bonne heure, pour ne pas la revoir, sa ville natale, et si Pietro di Subino se fit remarquer par ses excentricités plutôt que par son talent, en revanche le Florentin Simone Mosca orna plusieurs édifices de bas-reliefs décoratifs d'une parfaite élégance. Le même artiste donna, concurremment avec Vasari, les plans d'une foule de constructions. Particulièrement brillante aussi

1. Voyez, sur ces travaux, l'article de M. Supino dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1893, p. 419 et suiv.

fut la fête que les Arétins organisèrent en 1534 en l'honneur du duc Alexandre de Médicis : ils firent représenter à cette occasion deux comédies dont les décors furent peints par Nic. Soggi et G.-A. Lappoli.

Montepulciano s'enorgueillit de palais construits par Ant. da San Gallo l'ancien (voy. t. II, p. 225) et par Peruzzi, de sculptures modelées par Giov. Boscoli.

A Montefiascone, la dernière étape de la Renaissance est marquée par les constructions du même San Gallo et par celles de San Michele, qui y éleva la « Madonna delle Grazie ».



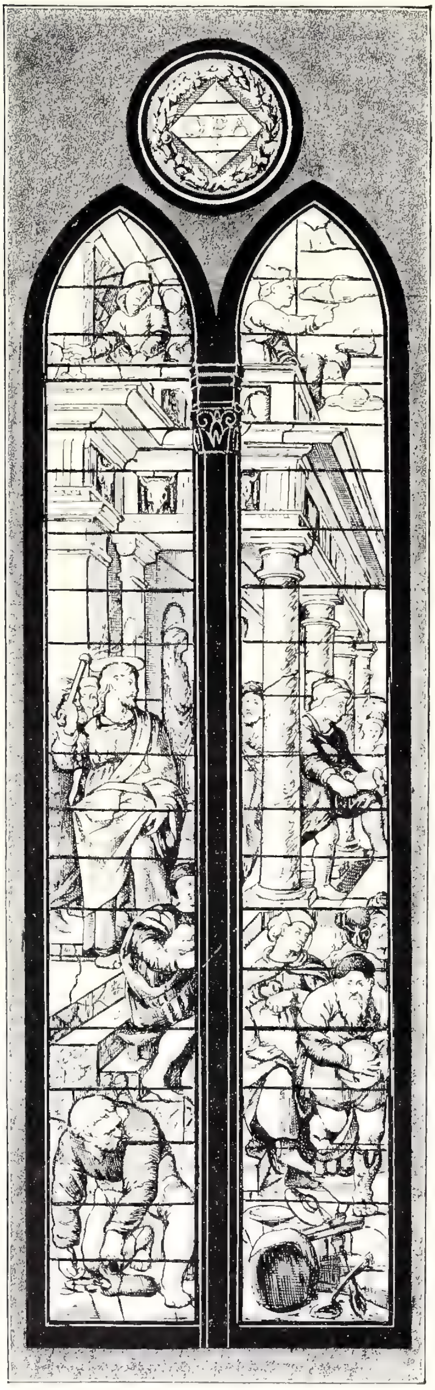
Le Palais de Marbre, à Pise.

C'est San Gallo également qui a doté Monte San Savino de ses principaux monuments : le Palais communal, la Loge des Marchands et différents palais particuliers. Comme artiste indigène, on ne trouve à signaler dans cette ville que le peintre Stefano Veltroni, élève de Vasari.

Pescia reçoit son principal lustre de Bal. Turini, le dataire de Léon X, qui orna sa ville natale de son tombeau, dû au ciseau de Raf. de Montelupo, et de la *Madone au Baldaquin*, le tableau inachevé de Raphaël. Deux autres citoyens de cette ville suivirent, l'un, Mariano Grazia Dei, la bannière de Ridolfo Ghirlandajo, l'autre, Bened. Pagni, celle de Jules Romain.

A Cortone, le cardinal Silvio Passerini, le protecteur de Signorelli, de Guillaume de Marcillat et de Vasari, fit construire, d'après les plans de l'architecte pérusin Caporali, un palais dont il confia la décoration à Signorelli, alors âgé de plus de quatre-vingts ans. Ce vétéran de l'École toscano-ombrienne y peignit à fresque un *Baptême du Christ*. Cortone servit en outre de résidence au peintre Tommaso Bernabei et au peintre-verrier Michelangelo Urbani, un des élèves de Marcillat.

A Volterra, un fait prime tous les autres : l'apparition du peintre-sculpteur



Le Christ chassant les vendeurs du Temple.
Par Guillaume de Marcillat.
(Dôme d'Arezzo.)

Daniele Ricciarelli, plus célèbre sous le nom de Daniel de Volterre. L'action de ce maître fut complétée par son neveu Leonardo et son élève Giov. Paolo Rossetti. Plusieurs étrangers laissèrent en outre des ouvrages de mérite dans cette ville si pittoresque : Ammanati y éleva le « Cortile » de la « Badia dei Monaci », Montorsoli y sculpta le tombeau de Raf. Maffei, Pontormo y peignit pour la cathédrale une *Descente de Croix*.

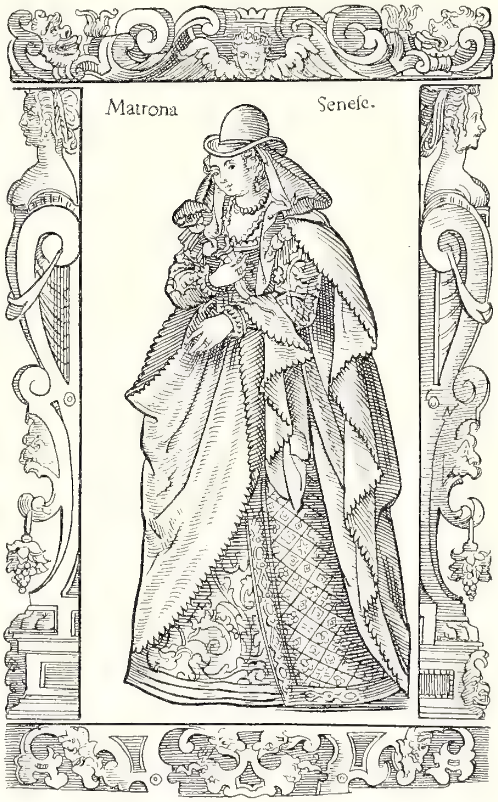
L'île d'Elbe participa, quoique dans une faible mesure, aux libéralités de Cosme Ier. Ayant fait construire par San Marino la forteresse de Porto-Ferrajo, ce prince fit placer sur la porte d'entrée son buste en bronze, un des chefs-d'œuvre de Ben. Cellini, aujourd'hui au Musée national de Florence.

Même dans une petite ville de dixième ordre, telle que Piombino, qui était alors gouvernée par le prince Jacques V, on trouve toute une série de palais ou d'habitations particulières élevés par l'éminent architecte San Micheli, ainsi qu'une série non moins imposante de peintures du Rosso et du Sodoma (1539), qui y forma un élève de mérite : Giov. Maria Tucci.

Malgré bien des épreuves, la vaillante République de Sienne ne cessa, aussi longtemps qu'elle conserva son indépendance, de manifester par les actes comme par les proclamations sa sollicitude pour tout ce qui touchait à l'art. Qu'il fut bien inspiré le groupe de Siennois qui, ayant appris que leur illustre concitoyen Bal. Peruzzi avait dû quitter Rome après le sac de 1527, demanda que la République l'engageât à son service. Leur pétition mérite

d'être rapportée : ils se fondent sur ce que Peruzzi avait « un talent rare, principalement en matière d'architecture, et qu'on pouvait le considérer comme un grand dessinateur, unique en Italie, et un peintre tel que, si on réussissait à le fixer à Sienne, ce serait au plus grand avantage du public et des particuliers, qu'il formerait beaucoup d'autres maîtres, et donnerait de l'honneur et de la réputation à la cité parmi toutes les autres ». Le Magistrat fit droit à cette requête : dès le mois suivant, Peruzzi était attaché à son service.

A côté du Sodoma, de Pacchiarotti, de G. del Pacchia et de Beccafumi, qui rentrent, pour une partie du moins de leurs travaux, dans le cadre du présent volume, nous avons à signaler Lorenzo di Cristoforo Rustici, le Riccio, Girolamo Magagni, Bernardino Fungai, Giacomo Marco, élève de Daniel de Volterre, le peintre-médailleur Pastorino, enfin le peintre-graveur Fr. Vanni.



Une Matrone noble de Sienne.
(D'après le recueil de Vecellio.)

Grâce à l'assimilation complète des principes de la Renaissance, plus d'un Siennois put faire figure au dehors, comme jadis aux beaux temps des Duccio et des Simone Martini. A Rome, un artiste et un amateur, Baldassare Peruzzi et Claudio Tolomei, le fondateur de l'Académie vitruvienne, représentèrent avec éclat les études d'architecture, tandis qu'un de leurs compatriotes, le sculpteur Michel-Angelo Anselmi, y sculptait le tombeau du pape Adrien VI. Dans la même ville, ainsi qu'à Florence, Pastorino, qui cumulait la pratique de la peinture sur verre avec celle de l'art du médailleur, compta pour clients les souverains pontifes, les ducs de Toscane et une foule de grands personnages.

D'autres villes ont pu s'imposer pour le culte du beau des sacrifices aussi considérables que Sienne; mais les efforts de l'antique cité de la Vierge ont quelque chose de particulièrement fécond et pénétrant. Le pavement de Beccafumi, au Dôme, et le magnifique ensemble des fresques du Sodoma, au Palais municipal et dans un si grand nombre d'églises, n'ont leur équivalent nulle part ailleurs.

La République de Lucques, qui, plus heureuse que ses voisines Florence et Sienne, maintint son autonomie jusqu'au début du XIX[e] siècle, concentra ses efforts sur la construction du Palais communal. Cet édifice gigantesque, élevé sur les plans d'Ammanati, ne devait pas coûter moins de 130 000 écus (de 7 à 8 millions, au moins, de notre monnaie), au témoignage de Montaigne, qui visita Lucques à ce moment. Prenant exemple sur le gouvernement, une série de particuliers demandèrent à Ammanati des plans pour les palais qu'ils se proposaient d'édifier : la ville doit en partie à l'habile architecte florentin le caractère d'ampleur monumental qui la distingue. Les autres fondations nouvelles sont rares. Quand nous aurons rappelé les fresques d'Aspertini, à San Frediano, et les statues de Jean Bologne, à la cathédrale, quelques tableaux d'église du peintre Zacchia le vieux, originaire de Vezzano, dans la Lunigiana (mort après 1561), nous en aurons, ou peu s'en faut, épuisé la liste.

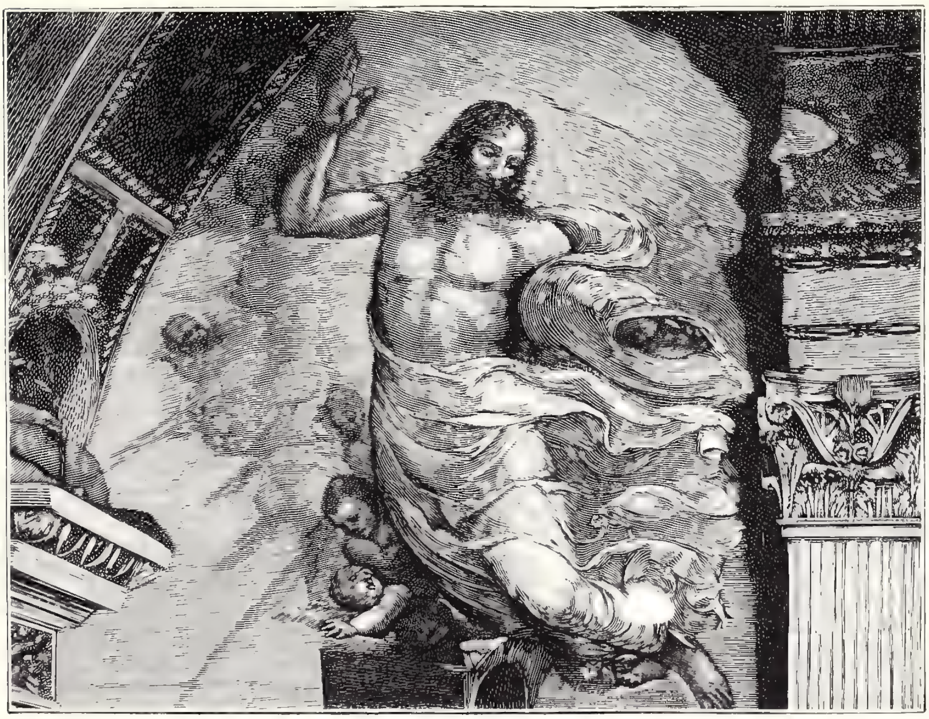
Sur les confins de la Toscane et de l'État pontifical, Borgo San Sepolcro donne naissance ou sert d'asile à un essaim de peintres, célèbres du moins chez leurs contemporains, sinon auprès de la postérité : Leonardo Cungi, Santo di Tito (1536-1603) et Durante di Romano Alberti (1538-1613), qui travaillèrent tous trois sous Pie IV à la décoration de sa villa du Vatican; G.-M. Picchi, Cristofano Gherardi, surnommé Doceno (1508-1556), grand improvisateur, porté aux nues par son ami Vasari. Les habitants de Borgo savaient toutefois apprécier à l'occasion le talent des artistes étrangers : une des confréries de la ville le prouva en commandant au Rosso une *Descente de Croix*.

La raison d'être de l'École ombrienne avait été son attachement à un idéal religieux, dans lequel il entrait autant de ferveur que d'humilité. Au fur et à mesure que la religion s'entoura de plus de pompe mondaine, une telle École devait perdre de sa vogue. Aussi, pendant la dernière période de la Renaissance, rencontre-t-on bien encore, à Pérouse et dans les environs, des artistes habiles, voire éminents, mais isolés les uns des autres, sans la cohésion et la force que donne l'attachement à une croyance commune. Ce fut du côté des idées nouvelles que les Ombriens en général et les Pérusins en particulier cherchèrent désormais le salut. Plusieurs d'entre eux y conquirent la célébrité.

Le lecteur a pu voir dans mon précédent volume (p. 232-233) la liste des architectes, sculpteurs, peintres ou décorateurs qui illustrèrent l'antique Pérouse, à partir du second quart du XVI[e] siècle : Galeazzo Alessi, le constructeur des palais de Gênes et de Milan, le sculpteur-orfèvre Vincenzo Danti, l'auteur de la statue de Jules III, exposée devant la cathédrale, puis la queue de l'École du Pérugin. A ces artistes, dont plusieurs tentèrent la fortune au dehors, firent pendant les maîtres étrangers qui traversèrent Pérouse : les sculpteurs Simone Mosca et Montorsoli, le peintre flamand Henri de Malines,

qui dessina le carton du superbe vitrail de la cathédrale, la *Prédication de saint Bernardin de Sienne* (1565).

Assise, l'antique foyer de l'art franciscain, relève la tête au XVIe siècle. Une série de peintres qui ont eu leur heure de célébrité — Adone Doni, Andrea di Luigi, surnommé l'Ingegno, Eusebio di San Giorgio, et enfin un artiste indigène, Tiberio d'Assise — se consacrent à l'embellissement de la basilique



Le Christ apparaissant à sainte Catherine (fragment), par le Sodoma.
(Église San Domenico à Sienne.)

de Saint-François et des autres sanctuaires, tandis que Vignole, Danti et Gal. Alessi élèvent l'imposante église de Santa Maria degli Angeli.

Le seigneur de Città di Castello, Aless. Vitelli, fait appel à Cola dell' Amatrice, à Vasari, à Crist. Gherardi et à Balt. della Bilia, pour décorer le palais de ses ancêtres. Un autre amateur de la même ville, Nic. Bufalini, mérite une mention pour avoir acheté un tableau du Parmesan.

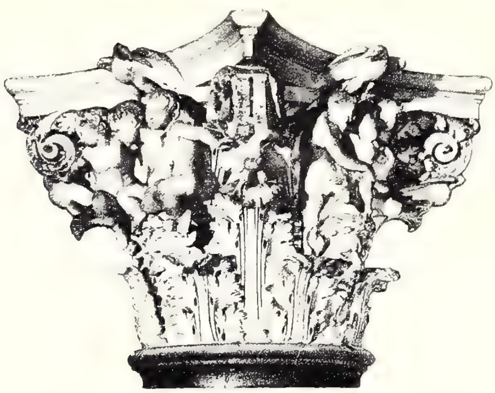
Cività Castellana, si pauvre en monuments, ne figure ici que pour un ouvrage qui relève de l'art militaire plutôt que des beaux-arts : je veux parler de sa forteresse, construite sur les plans d'Ant. da San Gallo le vieux dans les données du style ancien.

Dans le reste de l'Ombrie, et surtout dans les villes qui avaient jeté quelque

éclat au moyen âge ou pendant la Première Renaissance, les œuvres d'art nouvelles sont en petit nombre. Spolète n'entre en lice qu'avec quelques peintures du Spagna ; Foligno qu'avec une chapelle ajoutée à la cathédrale par Ant. da San Gallo le jeune ; Spello s'efface complètement.

Seule Orvieto continue à faire appel aux artistes les plus divers : les sculpteurs Simone Mosca et Francesco Mosca, qui y séjournèrent longtemps et y décorèrent la chapelle des Mages, Raffaele da Montelupo, qui y finit ses jours, les peintres Nicola dalle Pomarancie, Fed. Zucchero et Henri de Flandre (de Malines). De temps en temps aussi Antonio da San Gallo le jeune et Francesco Salviati y faisaient une apparition : on sait que le premier de ces artistes dota la cité de son fameux puits. Somme toute, comme il est facile de s'en assurer en consultant l'ouvrage de M. Fiumi[1], nous nous trouvons en présence d'efforts fragmentaires, et non de quelque beau programme d'ensemble tel que celui que Beccafumi réalisa vers la même époque à la cathédrale de Sienne.

1. *Il Duomo di Orvieto e i suoi Restauri.* Rome, 1891.



Chapiteau sculpté par Stagio Stagi.
(Dôme de Pise.)



Le « Possesso » de Sixte-Quint (1585). Fac-similé d'une gravure du temps.

CHAPITRE II

ROME ET LES ÉTATS PONTIFICAUX. — ADRIEN VI ET LA RÉACTION CONTRE LA RENAISSANCE. — CLÉMENT VII ET LE SAC DE ROME. — PAUL III ET LES FARNÈSE. — LES DERNIERS PAPES HUMANISTES. — SIXTE-QUINT.

Quand on met en parallèle Jules II et Léon X, d'un côté, leur successeur Adrien VI (1522-1523), de l'autre, on trouve à satiété, dans l'histoire même, des traits que la poésie n'eût pu inventer sans manquer à la vraisemblance. Quel contraste entre ce lourd et obscur Flamand et les deux brillants Mécènes italiens! Si Adrien VI n'avait été qu'un ennemi de la Renaissance, on serait forcé de compter avec lui ; mais c'était un petit esprit, ce qui est bien autrement impardonnable. L'ambassadeur vénitien Gradenigo raconte qu'il disait chaque jour ses prières canoniques, qu'il se levait la nuit pour réciter matines et se relevait à l'aurore pour dire sa messe, qu'il faisait preuve d'une sobriété excessive (chacun de ses repas ne lui coûtait même pas un ducat), qu'en toutes choses il procédait avec une circonspection infinie, enfin qu'il parlait peu et avait l'humeur solitaire [1].

On juge de l'indignation ressentie et manifestée, non seulement par la nuée de littérateurs et d'artistes groupés autour de Léon X, mais encore par la population romaine tout entière, habituée à vivre des largesses des souverains pontifes. Aussi, lorsque Adrien mourut, après un règne de vingt mois, sa dispa-

1. Baschet, *la Diplomatie vénitienne au XVIe siècle*, p. 180.

rition provoqua-t-elle une joie universelle ; le lendemain on trouva la porte de son médecin, Giovanni Autracino, ornée de guirlandes de fleurs, avec cette inscription : « Le Sénat et le peuple romain au libérateur de la patrie [1] ».

Le pontificat du successeur d'Adrien VI, Clément VII de Médicis (1523-1534), s'ouvrit sous les auspices les plus riants. En réalité peu de papes ont fait autant de mal à l'Église et à l'Italie. Que de désastres, sans parler du sac de Rome : la suprématie de Charles-Quint et de l'Espagne, la rupture avec l'Angleterre, provoquée par le refus d'autoriser le divorce de Henri VIII avec Catherine d'Aragon, et bien d'autres calamités encore ! On peut hardiment affirmer qu'en tant que souverain, Clément VII a mérité toute la haine de ses contemporains, tout le mépris de la postérité : fourbe, insatiable, faible et lâche, sachant mener une intrigue jusqu'à l'avant-dernier acte, mais faisant manquer le dénouement par son indécision [2].



Médaille d'Adrien VI.
Par un anonyme italien.

Dans les annales de l'art, c'est encore, somme toute, une page glorieuse que ce pontificat. Bénéficiant de l'effort gigantesque tenté par Léon X et Jules II, Clément VII s'enorgueillit du concours des derniers représentants de l'Age d'Or. Une décadence dont les coryphées s'appellent Michel-Ange, Antonio da San Gallo, Baldassare Peruzzi, pour ne point parler de Jules Romain, de Sebastiano del Piombo, de Cellini, a droit à toute notre admiration.



Médaille de Clément VII.
Par Bernardi
de Castelbolognese.

Les archives romaines sont relativement pauvres en documents sur les travaux d'art entrepris par Clément VII : il faut ajouter que, par suite d'un éparpillement excessif, les efforts tentés par ce pape n'offrent pas l'impression d'une action des plus énergiques. Par la distinction de son goût et sa libéralité, c'était cependant un vrai Médicis : le souverain qui a attaché son nom à la villa Madame et à la chapelle de Michel-Ange a sa place marquée à côté des plus clairvoyants et des plus opiniâtres d'entre les Mécènes du XVI[e] siècle.

1. Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes au moyen âge*, t. XV, p. 61.

2. Les ambassadeurs vénitiens nous montrent en Clément VII un prince prudent et sage, mais long à se décider. « Il discourt bien, ajoutent-ils ; il voit tout, mais il n'a point d'initiative. En matière d'Etat, personne ne peut rien sur lui ; il les écoute tous, puis n'en fait qu'à son sens. Il est juste et il est en Dieu. Il n'a point cet esprit de libéralité particulier à Léon X, bien que faisant beaucoup d'aumônes. Sa continence est très grande. Il vit économiquement, il ne veut ni bouffons ni musiciens, et n'est point chasseur. Depuis qu'il est pontife, on ne l'a vu sortir de Rome que deux fois pour aller à la Magliana. » Paul Jove confirme ce témoignage

L'héritage d'un Léon X était lourd à recueillir. Il s'agissait tout d'abord de reprendre tant de travaux restés inachevés : la reconstruction de Saint-Pierre, la décoration de la salle de Constantin, les tapisseries d'après les cartons de Raphaël. Or la colonie artiste fixée dans la Ville éternelle donnait dès lors l'exemple des plus déplorables dissentiments : inimitié entre les élèves de Raphaël et Sebastiano del Piombo, entre les mêmes et le Rosso, entre le Rosso et Ant. da San Gallo[1], entre Cellini et « tutti quanti ». Il fallut que Clément VII prodiguât des trésors de patience et réalisât des tours de force de diplomatie pour accorder tant d'intérêts rivaux et les faire tourner à la plus grande gloire du Saint-Siège. Quelle indulgence ne témoigna-t-il pas à Michel-Ange ! avec quelle sollicitude ne veilla-t-il pas sur sa santé ! C'était bien encore un pape selon le cœur de la Renaissance.



Sceau du cardinal J. de Médicis (Clément VII).
Attribué à Lautizio.
(Musée de South Kensington.)

L'action de Clément VII fut double : une partie de ses efforts profitèrent à Florence, qu'il dota de la chapelle des Médicis et de la bibliothèque Laurentienne, pour ne rien dire des embellissements entrepris au palais des Médicis ou de la commande de tant de vases précieux destinés à la basilique de Saint-Laurent, chefs-d'œuvre de Valerio Belli (voy. p. 204).

En tête des architectes de la cour pontificale figure, depuis les débuts du pontificat de Clément VI jusqu'à la fin de celui de Paul III, le Florentin Ant. da San Gallo le jeune, héritier d'un nom glorieux et d'une longue tradition de secrets professionnels. La tâche dévolue à ce maître était des plus variées : il dirigeait simultanément les travaux de la villa Madame et inspectait les fortifications de l'État pontifical.

Concurremment avec San Gallo, Clément VI employait Michele San Micheli, qu'il chargea de visiter et de fortifier les places les plus importantes, notamment Parme et Plaisance.

Bon nombre de sculpteurs firent figure à Rome pendant ce pontificat. Clément VII se laissa circonvenir, comme les Médicis de Florence, par Baccio Bandinelli, à qui il commanda entre autres un *Saint Michel* et les *Sept Péchés*

sur la parcimonie de Clément VII : il l'appelle « natura parcissimus » (*Vie d'Hippolyte de Médicis*, p. 202, édit. de 1596).

1. Cellini, *Vita*, t. I, p. 434.

capitaux. Bandinelli composa également à cette époque son célèbre carton, le *Martyre de saint Laurent*, immortalisé par le burin de Marc-Antoine (gravé p. 127). Un autre sculpteur florentin, Raph. de Montelupo, exécuta le tombeau de Léon X, à la Minerve, tandis que Michel-Ange de Sienne achevait celui d'Adrien VI à Santa Maria dell' Anima. Montorsoli, qui avait sculpté quelques rosaces du grand entablement de l'intérieur de Saint-Pierre, fut chargé dans la suite de restaurer les antiques du Belvédère. Il fit aussi le buste de Clément VII. L'habile ornemaniste Mosca travailla longtemps à Rome sous la direction d'Ant. da San Gallo, notamment à San Giovanni dei Fiorentini, à Santa Maria della Pace, où il décora la chapelle Cesi, etc. Parmi les maîtres attirés à Rome par les prédécesseurs de Clément VII, il en est un encore que nous ne saurions passer sous silence : Giovanni Barile, l'élégant sculpteur en bois et incrustateur siennois; cet artiste était occupé en 1526-1527 à orner de boiseries la chapelle de Nicolas V au Vatican.



Pilastre par S. Mosca.
(Église S. Maria della Pace à Rome.)

C'est dans le domaine de la peinture que Clément VII fut le moins bien secondé. Les élèves de Raphaël avaient achevé tant bien que mal les fresques de la salle de Constantin, et plutôt mal que bien les cartons des tapisseries, les *Scènes de la vie du Christ*[1]. En 1524, le départ de Jules Romain pour Mantoue priva Rome de son meilleur peintre. Sebastiano del Piombo, pourvu de la riche prébende de « plombateur » des bulles pontificales, se laissa aller à l'indolence, qui formait le fond de son tempérament. Comparés à de tels maîtres, les innombrables autres peintres qui séjournèrent à Rome à cette époque — les Florentins Perino del Vaga, Fr. Penni, le Rosso, Bacchiacca, Vasari, peut-être aussi l'Indaco († 1534), qui vécut longtemps dans la Ville éternelle, mais en paresseux, puis le Parmesan Fr. Mazzuoli, le Vénitien Andrea (1524-1527), le Flamand Michel Coxcie de Malines (1532) — ne pouvaient prétendre qu'au troisième ou quatrième rang. De tous les élèves de Raphaël, celui qui sut le mieux se maintenir dans la faveur de Clément VII,

1. Voy. l'étude que j'ai consacrée à ces différents artistes dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1888.

et qui en était le plus digne, fut le doux et élégant Jean d'Udine. On le trouve occupé régulièrement, de 1524 à 1534, tantôt à dorer des tableaux, tantôt à peindre des fanions ou des étendards, travaux peu dignes d'un tel talent.

L'orfèvrerie romaine, qui s'agitait depuis si longtemps, prit enfin son essor sous les auspices de Clément VII : les deux colonies rivales, — celle des Milanais, inspirée par Caradosso, celle des Florentins, dont le chef fut Cellini, — parvinrent, grâce à leur ardente émulation, à s'imposer à l'Europe entière.

L'art du médailleur marcha de pair avec l'orfèvrerie : outre les artistes que je viens de citer, les Valerio Belli et les Giovanni Bernardi da Castelbolognese, qui excellèrent également dans la gravure sur pierres dures, et peut-être aussi Pier Maria da Pescia, multiplièrent les portraits du pape, des prélats, des grands seigneurs de la cour romaine.



L'Orfèvrerie romaine au XVI[e] siècle
Sceau du cardinal de Vich († 1525).
Attribué à Lautizio.
(Musée du Louvre.)

Aux merveilles de l'orfèvrerie Clément VII associait parfois celles de la céramique. En 1527, il fit venir de Faenza « una credenza di terra » du prix de 21 ducats. De même il faisait alterner les cuirs de Cordoue avec les tapisseries et les broderies.

Pour la gravure au burin, Baviera d'abord, l'élève bien connu de Raphaël, puis Antonio Lafreri, firent de Rome comme le centre de la production italienne. Les planches exécutées pour le compte de Lafreri se chiffrent par centaines. Ce n'était toutefois qu'un simple industriel, et Vasari ne se gêne pas pour signaler la grossièreté des trop nombreuses estampes sorties de son officine.

A Rome, les Mécènes se recrutaient tout d'abord dans le collège des cardinaux. C'était une obligation pour chacun de ceux-ci que d'embellir l'église dont ils étaient les titulaires. Mais combien qui, au lieu de se borner à l'accomplissement de ce devoir, s'évertuèrent à se faire construire de superbes palais, à se faire préparer de somptueux mausolées !

Parmi les membres du sacré collège, les uns, comme le cardinal Innocenzo Cibo († 1550)[2], brillaient par leurs richesses ou leur ambition, les autres, tels que les cardinaux Andrea della Valle († 1534), Farnèse (plus tard le pape

1. Pour les orfèvres, comme pour les peintres du pontificat de Clément VII, je prends la liberté de renvoyer le lecteur à l'essai que j'ai publié dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1888.

2. Voyez la récente monographie de M. Staffetti : *Il cardinale Innocenzo Cibo*. Florence, 1894.

Paul III), Passerini, Salviati, del Monte, Cesi, par leur goût pour les antiquités ou pour les productions de l'art moderne.

Autour du pape et des membres du sacré collège gravitait une pléiade de riches prélats, de grands seigneurs, de banquiers ou de commerçants désireux de se signaler.

Voici d'abord, parmi les amateurs qui avaient été honorés de la confiance de Léon X et de l'amitié de Raphaël, le dataire Bal. Turini de Pescia; il s'est immortalisé en faisant construire et décorer, par Jules Romain, sur le Janicule, la villa qui a depuis changé son nom contre celui de villa Lante (habitée aujourd'hui par M. Helbig, l'éminent archéologue). Turini vivait encore en 1541; à ce moment il s'occupait avec zèle de l'achèvement des tombeaux de Léon X et de Clément VII[1].



Jeune Fille noble de Rome.
(D'après le recueil de Vecellio.)

Un autre favori de Léon X, le sympathique comte Bal. Castiglione, qui continuait de résider à Rome en qualité d'ambassadeur du marquis de Mantoue, eut souvent l'occasion d'intervenir dans les affaires d'art. De concert avec messire Giov. Matteo Giberti (alors dataire de Clément VII et plus tard évêque de Vérone), il s'honorait en protégeant Jules Romain.

Le banquier florentin Bindo Altoviti (voy. t. II, p. 217) rivalisa plus d'une fois en libéralité avec les souverains pontifes. Il occupa les peintres Salviati et Vasari (celui-ci peignit pour lui une *Vénus* sur le dessin de Michel-Ange)[2], ainsi que les sculpteurs Benedetto da Rovezzano et Jacopo Sansovino, et fit modeler par Cellini, vers 1550, le buste en bronze qui orne aujourd'hui encore le palais Altoviti à Rome. Son cabinet d'antiques renfermait des pièces curieuses, dont le détail nous a été conservé par un antiquaire du temps, Aldroandi.

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 227 et suiv. Le tombeau de Turini fut à son tour confié au ciseau de Pierino da Vinci et de Raffaele da Montelupo.

2. *Peintures de la villa Altoviti à Rome*, par Michel-Ange et Vasari. Paris, 1807.

Une autre famille de banquiers, les Chigi, comme désorientée par la brusque disparition de son chef Agostino, se reposait sur ses lauriers.

Les étrangers s'efforçaient d'éclipser les Romains dans l'embellissement de la Ville éternelle. C'est ainsi que les Fugger, les célèbres banquiers d'Augsbourg, firent exécuter par Jules Romain le tableau d'autel — une *Sainte Conversation* — de leur chapelle de Santa Maria dell' Anima; ils mirent également à l'essai le pinceau de Perino del Vaga.

Par contre, l'ancienne aristocratie romaine conservait et son indifférence pour les choses de l'esprit et la rudesse qui la distingua si longtemps. Un Orsini le montra bien, en plein pontificat de Léon X : dans cette cour policée entre toutes, il ne trouva rien de mieux, pour célébrer la victoire remportée par François Ier à Marignan, que d'acheter un îlot de maisons, de les remplir de matières explosibles et d'y mettre le feu !



Une Rue de Rome au xvie siècle.
Fac-similé de la gravure de Ducerceau.

Il n'y a décidément que les parvenus pour faire des Mécènes! Tandis que les Orsini et les Colonna, les Caetani et les Savelli, ne se signalent que par leur abstention, ce sont les représentants des nouvelles couches sociales, — des banquiers principalement, — qui prennent en main les intérêts de l'art.

Quant au peuple romain, il continuait, même sous Clément VII, à se plaire aux jeux les plus grossiers. C'est ainsi qu'à certains jours de fête on suspendait un petit porc à une corde fixée au soffite des Saints Apôtres : les assistants s'efforçaient de le saisir, tandis que l'on versait sur eux des seaux d'eau [1].

Le sac de Rome forme un chapitre mémorable dans l'histoire des arts non

1. Cancellieri, *Storia de' solenni Possessi*, p. 89.

moins que dans celle des artistes. A ce double titre, nous ne saurions nous dispenser d'en retracer ici les péripéties. D'un côté nous trouvons des combattants valeureux : Benvenuto Cellini, qui se vantait d'avoir pointé de sa main la coulevrine dont la décharge tua le connétable de Bourbon; puis le sculpteur Raf. da Montelupo et le peintre Lorenzo Lotto[1], qui servirent avec lui comme canonniers au fort Saint-Ange; ou encore l'orfèvre Bernardino dei Passeri, qui se fit tuer sur la brèche de la Porta San Spirito; de l'autre côté, des victimes sans nombre. A lire ce long martyrologe, il semble que, plus qu'aucune autre classe de la société, les artistes aient servi de cible aux barbares conquérants de la Ville éternelle. Ne serait-ce pas aussi qu'ils avaient, plus que tous autres, contribué à rendre plus mondaines encore les pompes de l'Église! Plusieurs d'entre eux furent tués, tel le graveur Marco Dente. Une infinité d'autres furent rançonnés ou maltraités avec tous les raffinements de la cruauté, tels Perino del Vaga, qui pensa devenir fou de douleur, Marc Antoine, qui se trouva quasi réduit à la mendicité, le Rosso, qui dut se résigner à porter des fardeaux, Giulio Clovio, qui endura de telles souffrances qu'il fit vœu d'entrer en religion s'il échappait à ces nouveaux Pharisiens, ou encore le peintre Lappoli, qui fut à la fois torturé et dépouillé de tout. Le Parmesan, surpris en travaillant à la *Vision de saint Jérôme*, fut d'abord traité avec égards, mais plus tard les soudards lui enlevèrent tout l'argent qu'il portait sur lui. Aussi ce fut un sauve-qui-peut général. Vinc. da San Gimignano et son compagnon Schizzone, Maturino et Pol. de Caravage, J. Sansovino, Agostino Veneziano, Bal. Peruzzi, se réfugièrent, qui à Florence, qui à Sienne, qui à Mantoue, qui à Venise; ils arrivaient par bandes, dénués de tout, la plupart en haillons. Un des moins éprouvés fut le Baviera, l'ancien aide et confident de Raphaël : il vint généreusement au secours de ses confrères et assista entre autres Perino del Vaga.

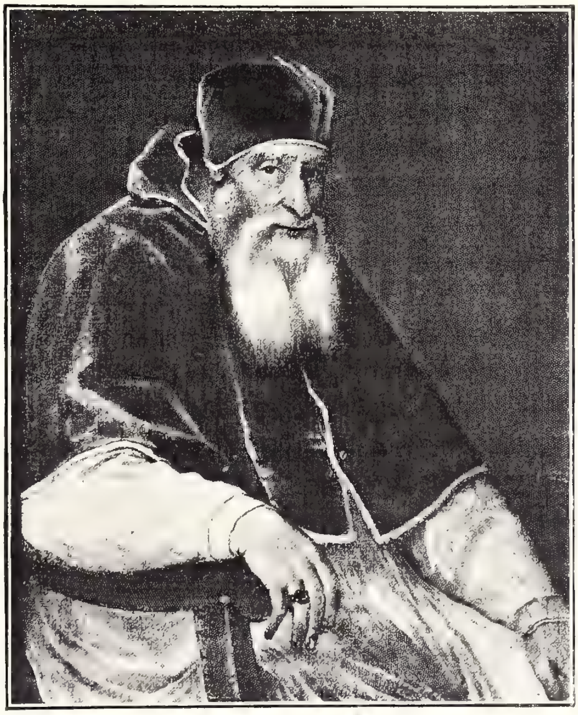
Il résulte toutefois jusqu'à l'évidence, des documents conservés dans les archives romaines, que si cette épreuve cruelle ralentit la production artistique de la Ville éternelle, les travaux, contrairement à l'opinion commune, ne reprirent qu'avec plus d'intensité vers 1530. On sera plutôt dans la vérité en reconnaissant que, par suite d'une loi historique inéluctable, l'art italien suivait dès lors la pente fatale de la décadence, qu'aux géants des pontificats de Jules II et de Léon X, les Bramante, les Raphaël, les Léonard de Vinci, avaient succédé les épigones (Michel-Ange seul restait debout, isolé dans sa farouche grandeur), que le niveau général du talent avait baissé chez les artistes, comme le niveau général du goût avait baissé chez les amateurs. Les conjonctures politiques, impuissantes à provoquer le libre essor du génie, étaient impuissantes également à le comprimer.

On est surpris, d'autre part, de voir avec quelle rapidité, après une épreuve

1. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 746.

aussi cruelle, les finances du Saint-Siège se relevèrent. Dès 1528 les achats de pièces d'orfèvrerie et d'ornements sacrés recommencent, pour se continuer avec une grande activité jusqu'à la fin du règne de Clément VII. C'est que les revenus que la Papauté tirait de la ville de Rome étaient insignifiants, comparés au tribut qu'elle prélevait sur la chrétienté entière.

A un autre point de vue, le sac de Rome causa des pertes irréparables : de nombreux ouvrages d'orfèvrerie furent pillés par la horde sauvage des envahisseurs, dans le trésor de la basilique de Saint-Pierre et dans ceux d'une foule d'autres églises (la croix d'or de Constantin, la rose donnée à la basilique par Martin V, la tiare de Nicolas V, la nef donnée par Eugène IV, etc., etc.). Mais plus grave encore devait être le sacrifice consommé par les mains mêmes du souverain pontife : Benvenuto Cellini nous a raconté comment, réfugié au château Saint-Ange, Clément VII dut se résoudre à faire fondre les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie du XV[e] siècle, la tiare d'Eugène IV, ciselée par Ghiberti, et tant d'autres merveilles.



Le pape Paul III. Copie d'après le Titien.
(Musée de Vienne.)

Le successeur de Clément VII, le cardinal Alexandre Farnèse, appartenait à une des familles les plus anciennes de l'Italie; sa magnificence était depuis longtemps proverbiale. Quoiqu'il comptât soixante-six ans lorsqu'il monta, en 1534, sur le trône pontifical, il passait pour « tout plein de colère » ; son âge avancé, affirmait-on, loin de le rendre plus calme, semblait avoir surexcité cette passion comme pour la mettre au niveau de son autorité et de son pouvoir. Il avait un esprit osé, se promettait beaucoup, pesait et considérait les injures qui lui avaient été faites, et avait l'ardent désir de faire grands tous ses neveux[1] »...

A notre point de vue spécial, Paul III manifeste la même curiosité que

1. Baschet, *la Diplomatie vénitienne au XVI[e] siècle*, p. 105.

Léon X; il recherche tout ce qui est rare : produits naturels et objets manufacturés, quadrupèdes et oiseaux de chasse; comble de faveurs les virtuoses de toute nature : musiciens et improvisateurs. Michel-Ange, peu porté, comme on sait, à la bienveillance, lui a rendu ce témoignage éloquent dans sa lettre du 21 décembre 1549 : « J'ai éprouvé un très grand déplaisir et un non moindre dommage de la mort du pape. Il m'avait fait beaucoup de bien et j'en attendais encore davantage. Il a plu ainsi à Dieu : résignons-nous! Sa mort a été belle et en pleine connaissance jusqu'à sa dernière parole. Que Dieu ait pitié de son âme[1] ! »

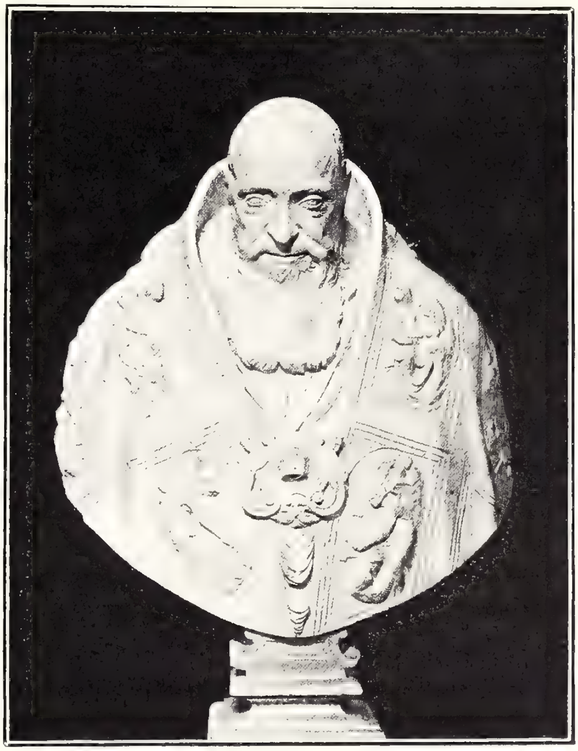
Paul III apporta certainement dans ses entreprises plus de méthode, peut-être même plus d'ardeur que Clément VII[2]; mais la décadence avait marché à pas de géant depuis cette date climatérique qui s'appelle le sac de Rome! Le faisceau si laborieusement formé par Léon X et Jules II était rompu et il n'était au pouvoir de personne de le reconstituer. Aussi, quoique la grande ombre de Michel-Ange continue à planer sur ce pontificat, quoique la présence du Titien, qui séjourna dans la Ville éternelle en 1545-1546, lui ait donné un regain de gloire, ces quinze années sont plutôt marquées par une masse d'efforts secondaires, des plus honorables, que par des œuvres hors ligne. Ah! si Paul III avait fixé auprès de lui le Titien, ou Paul Véronèse! Seuls ces maîtres de la couleur eussent pu galvaniser les débris de l'École romaine et, qui sait, provoquer une nouvelle floraison. Peut-être aussi ces joyeux Vénitiens, transplantés sur un sol étranger, au milieu d'une population plus froide et plus cérémonieuse, eussent-ils rapidement perdu leur belle humeur, maintenue sans cesse en éveil par leur contact avec l'éblouissante civilisation vénitienne.

Peu de papes ont autant fait que Paul III pour l'embellissement ou la sécurité de Rome. C'est tout d'abord la construction d'une enceinte fortifiée, commençant au château Saint-Ange, fermant la cité Léonine au nord-ouest, contournant le Vatican et aboutissant au Tibre, près de la porte San Spirito. Ce travail, dirigé par Antonio da San Gallo, absorba des sommes énormes. L'établissement de la « via Paolo », près des « Banchi », dégagea l'un des quartiers les plus populeux de Rome. Si les travaux entrepris au Vatican, pour considérables

1. Pasquin a reproché à Paul III son avarice; en réalité, peu de papes ont été plus libéraux ou plus charitables que lui (Bertolotti, *Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III*, p. 6. Modène, 1878). — Aucun souverain pontife ne se fit pourtraire aussi souvent que Paul III : Michel-Ange, le Titien, Benv. Cellini, Girolamo da Cotignola, Al. Cesati, Marcello Mantovano et une infinité d'autres maîtres furent invités à reproduire cette physionomie si caractéristique, où l'astuce se mêle à l'emportement.

2. Partout se faisait sentir le besoin d'organiser et de codifier, symptômes si fâcheux pour l'indépendance de l'art. La Congrégation des Virtuoses du Panthéon, fondée en 1543, réunit en un même faisceau les artistes, depuis les architectes jusqu'aux batteurs d'or, les amateurs, les mathématiciens, les géomètres, etc. (*Statuto della insigne artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon*. Rome, 1839. — C.-L. Visconti, *sulla Istutizione della insigne artistica Congregazione pontificia dei Virtuosi al Pantheon*. Rome, 1869.)

qu'ils fussent (la « Sala regia », la chapelle Pauline, etc.), n'ajoutèrent que peu à la physionomie de Rome monumentale, si ceux de la nouvelle basilique de Saint-Pierre n'avancèrent qu'avec lenteur, par contre la reconstruction du Capitole et l'installation, sur la place de ce nom, de la statue équestre de Marc-Aurèle (1538), puis l'établissement d'un corridor reliant le Capitole au palais de Saint-Marc, enfin l'achèvement du palais Farnèse, pour ne point parler des innombrables églises, palais ou villas, élevés sous les auspices de Paul III (Santa Caterina de' Funari, les palais Caffarelli et Spada, la villa Médicis, etc., etc.), frappèrent vivement les contemporains.



Le pape Paul III. Buste colossal attribué à Michel-Ange. (Musée de Naples.)

En tête des architectes, aussi bien qu'en tête des sculpteurs et des peintres, brillait Michel-Ange. Ses émules s'appelaient Antonio da San Gallo, Antonio Abbaco, Vignole, Serlio, Baronino de Casale, Galeazzo Alessi; autour d'eux une infinité d'autres maîtres distingués, dont je ferai connaître les noms dans la suite de mes *Arts à la Cour des Papes*.

Les sculpteurs attachés au service de Paul III avaient presque tous pour patrie la Toscane : c'étaient Lorenzetto, Bandinelli, Ammanati, Raffaele da Montelupo, Pierino da Vinci, Giovanni Antonio Dosio de San Gemignano, Nanni di Baccio Bigio, Simone Mosca, Montorsoli, les Zacchia, etc., etc. La Lombardie ne comptait que de rares représentants, parmi lesquels Guglielmo della Porta, qui fut désigné pour sculpter le mausolée du pape. Primatice, de son côté, fit une apparition à Rome vers 1540.

La colonie de peintres fixée à Rome rappelait les plus beaux temps du pontificat de Léon X : outre Michel-Ange et le Titien, on y trouvait tour à tour ou ensemble les héritiers de Raphaël, Jean d'Udine et Perino del Vaga, son élève Luzio, un des rares Romains qui se soient signalés dans la culture des arts, et les meilleurs maîtres de l'École florentine, Salviati, Bronzino, sans

omettre le médiocre Vasari; puis Daniel de Volterra, l'habile imitateur de Michel-Ange; Boccacino de Crémone, qui décora une des chapelles de Santa Maria Traspontina; Girolamo da Cotignola. Giulio Clovio et Vincent Raymond, originaire de Lodève, dans le Languedoc, illustraient les manuscrits de la Bibliothèque pontificale; Pastorino de Sienne peignit les vitraux du Vatican.

Les « arti minori » ne comptaient pas moins de représentants éminents. A côté de Benvenuto Cellini, qui paya d'ailleurs cher les premières marques de faveur reçues de Paul III, à côté de Leone Leoni, Alessandro Cesati, surnommé « il Greco », excellait à la fois dans la gravure en médailles et dans la gravure en pierres dures. Ce fut également comme médailleur que se signalèrent Giovanni Giacomo Bonzagni de Parme, Salvestro et Pietro Paolo Galeotto de Rome. Valerio Belli de Vicence sculpta pour le pape une croix et deux chandeliers en cristal de roche, sur lesquels il figura des scènes de la Passion. Quant à l'horloger Cherubino, il avait acquis dans sa spécialité une supériorité telle, que Cellini lui-même fut forcé de la reconnaître.

La Bibliothèque du Vatican se ressentit, elle aussi, de l'ardeur féconde de Paul III, qui se créa les titres les plus sérieux en faisant transcrire par une nuée de copistes les manuscrits les plus précieux, en commençant de nouveaux catalogues, en ramenant d'Avignon à Rome une partie de l'ancienne Bibliothèque pontificale [1].

L'œuvre entreprise par Paul III, dans les dimensions monumentales qu'on a vues, fut complétée par sa famille. Jamais népotisme ne profita davantage à la cause de l'art. Si le fils de Paul III, le fameux Pier Luigi Farnese (1503-1547), se consacra spécialement à son duché de Parme, deux des fils de Pier Luigi, les cardinaux Alessandro (1520-1589) et Ranuccio (1530-1565), marquèrent leur trace en traits ineffaçables dans les annales de la Ville éternelle. Les bâtisseurs du palais Farnèse, des jardins Farnèse et de la villa de Caprarole font bonne figure même à côté des plus illustres Mécènes de la Renaissance.

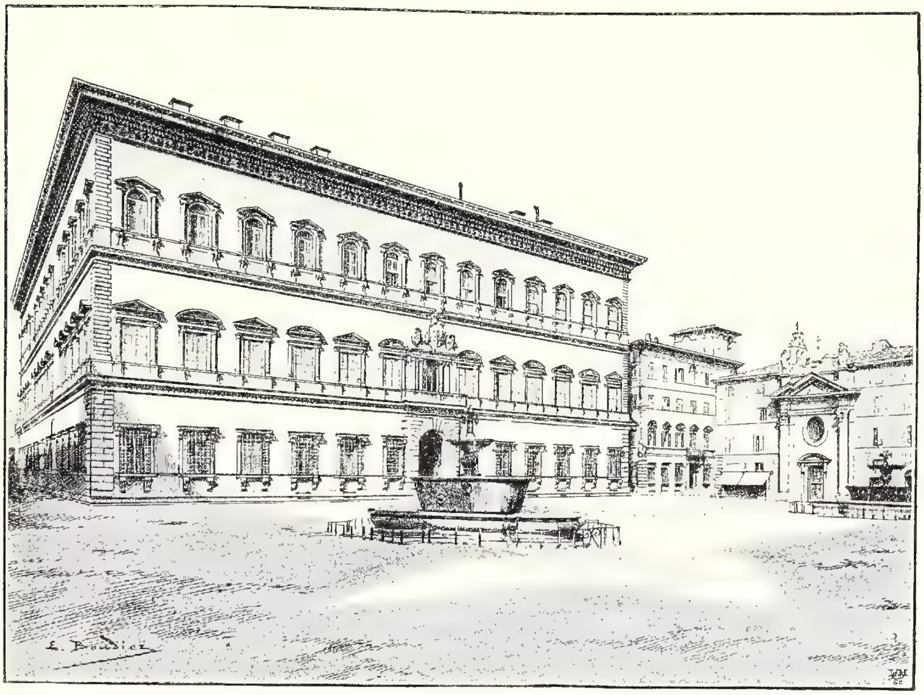
Parmi les artistes fixés à Rome, le cardinal Alexandre favorisait à la fois Michel-Ange, qui dessina pour lui la fameuse corniche de son palais, Antonio da San Gallo et Vignole. Salviati, Daniel de Volterra, les Zuccheri ornèrent de peintures ses palais et villas; Giulio Clovio enlumina ses manuscrits; Valerio Belli et Giovanni da Castelbolognese, pour lequel il avait tant d'amitié qu'il ne traversa jamais Faenza sans loger chez lui, convertirent pour lui les cristaux de roche et autres pierres dures en sculptures élégantes.

Mais les efforts du cardinal Alexandre Farnèse ne furent pas limités aux productions de l'art contemporain : il réunit dans son palais de Rome les plus importantes des antiques découvertes à ce moment, notamment l'*Hercule*, la *Flore*, le *Taureau*, qui ont conservé son nom, même après être devenus, par

1. Voy. *la Bibliothèque du Vatican au XVIe siècle*. Paris, Leroux, 1886.

suite de l'extinction des Farnèse, la propriété des Bourbons de Naples. Longtemps encore après la mort de Paul III, le cardinal Alexandre Farnèse s'assura l'estime et le respect de tous, grâce à la dignité de son caractère, grâce à sa passion pour les belles choses.

Un archéologue érudit, un collectionneur ardent, qui entra vers 1557 au service des cardinaux Alexandre et Ranuce Farnèse, le Romain Fulvio Orsini[1] (1529-1600), les seconda dans ces entreprises, organisa et classa leur biblio-



Le Palais Farnèse à Rome.

thèque et leur musée, en même temps qu'il réunit pour son compte personnel une bibliothèque et un cabinet qu'il légua, sauf quelques exceptions, la première à la Vaticane, le second au cardinal Od. Farnèse. Son cabinet comprenait plus de 400 pierres gravées, 113 peintures ou dessins de Raphaël, de Michel-Ange, du Titien, de Sebastiano del Piombo, de Dürer, de Léonard de Vinci, de Jean Bellin, de Giorgione ; 56 bustes ou bas-reliefs, 70 médailles d'or, environ 1900 médailles d'argent, plus de 500 médailles de bronze, et en outre une intéressante série de portraits contemporains.

Dans le Sacré Collège, il n'y eut guère de prélat qui ne se fît remarquer,

1. La vie et l'œuvre d'Orsini ont fourni à M. de Nolhac la matière d'une attachante monographie : *la Bibliothèque de Fulvio Orsini*. Paris, 1887. — Voy. aussi les *Mélanges de l'École de Rome* de 1884 et la *Gazette des Beaux-Arts* de 1884 (t. I, p. 427 et suiv.).

non seulement par son taste, mais encore par son goût pour l'art. Les cardinaux Andrea della Valle († 1534) et Rodolfo Pio da Carpi († 1564) réunirent une collection d'antiques d'une grande richesse, de même que le cardinal E. Cesi (1487-1537); le cardinal Ricci de Montepulciano († 1574) jeta les fondements de la villa Médicis.

Parmi les cardinaux étrangers fixés dans la Ville éternelle, plus d'un rivalisa de magnificence avec ses collègues italiens. Si l'Anglais Reginald Pole (1500-1558), plus occupé de devoirs religieux que de distractions profanes, se contenta de commander à Sebastiano del Piombo le beau portrait conquis de nos jours par la galerie de l'Ermitage, notre compatriote Jean du Bellay (1492-1560) se piqua tout ensemble d'organiser les fêtes les plus brillantes, — cette *Sciomachie* de 1549, à laquelle Rabelais fit l'honneur de la décrire dans un volume spécial, — et de réunir dans son palais des Saints-Apôtres, ainsi que dans sa villa du Quirinal, une collection d'antiques qui compta au nombre des plus considérables de Rome. Son neveu Joachim du Bellay fit plus encore pour les ruines augustes au milieu desquelles il vivait : il les chanta dans le *Premier Livre des Antiquités de Rome* (1558), où perce une mélancolie si touchante.

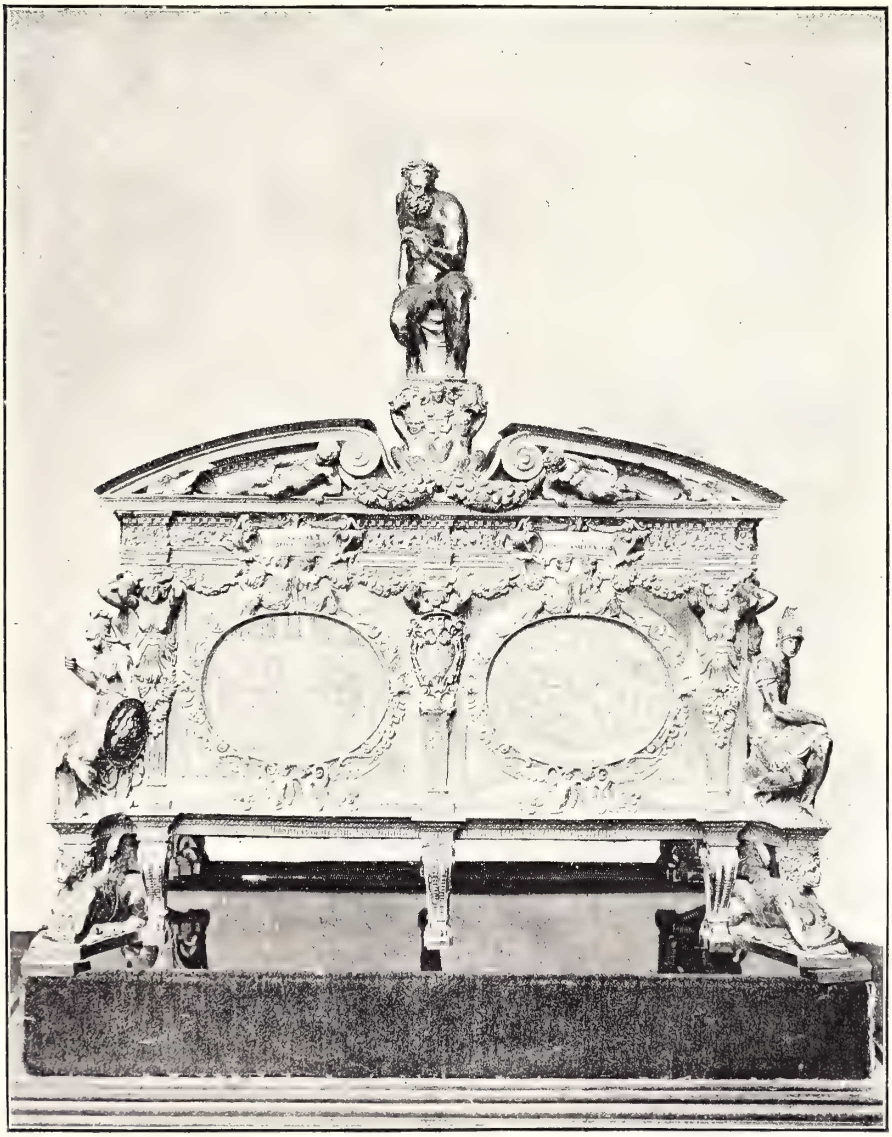
Parmi les amateurs laïques, Jeanne d'Aragon († 1577), la belle-sœur de Vittoria Colonna, se signala en faisant élever pour les jésuites l'église Sant' Andrea.

Citons encore un jeune gentilhomme romain, Tommaso dei Cavalieri, que Michel-Ange honora d'une vive amitié et pour qui il dessina, entre autres, l'*Enlèvement de Ganymède*, le *Supplice de Tition* (de Prométhée ?), la *Chute de Phaéton*, une *Bacchanale d'Enfants* et une série de têtes. Cavalieri, qui s'était familiarisé avec la pratique de l'architecture, dirigea, après la mort de son maître, la construction des palais du Capitole. Il avait réuni un certain nombre d'antiques, dont on trouvera la liste dans le catalogue d'Aldroandi.

Quelle était, à cette époque, la physionomie de Rome? On peut affirmer que la Ville éternelle n'offrait, à aucun degré, la maussaderie qui l'a distinguée depuis. Partout, sur les façades, des peintures, des bas-reliefs, des incrustations de marbres antiques; partout la vie, le mouvement et la couleur; partout, en un mot, le triomphe de la Renaissance, que le Concile de Trente n'a pas encore étouffée. Vers la fin du siècle seulement le spectacle change [1].

1. Montaigne nous montre les avenues « quasi partout, pour la plus part incultes et stériles, soit par le défaut du terroir, ou, ce que je trouve plus vraisamblable, que cette ville n'a guiere de maneuvres et homes qui vivent du travail de leurs mains. — C'est une ville toute cour et toute noblesse : chacun prant sa part de l'oisifveté ecclésiastique. Il n'est nulle rue marchande, ou moins qu'en une petite ville; ce ne sont que palais et jardins. Il ne se voit nulle Rue de la Harpe ou de Saint-Denis; il me samble tousiours estre dans la Rue de Seine ou sur le Cai des Augustins à Paris. La ville ne change guiere de forme pour un jour ouvrier ou jour de

Constatons, avant d'entrer dans le détail des travaux entrepris par les derniers papes de la Renaissance, que l'histoire de l'art à Rome, à partir du règne de Paul III, est encore toute à faire. Les documents cependant, et des docu-



Coffret avec cristaux de roche
gravés par Giov. Bernardi de Castelbolognese pour les Farnèse. (Musée de Naples.)

ments d'une calligraphie irréprochable, ne font pas défaut : ils abondent dans les Archives d'État du Campo Marzo. J'en ai commencé le dépouillement il y

feste. Tout le Caresme il se faict des stations; il n'y a pas moins de presse un jour ouvrier qu'un autre. Ce ne sont en ce temps que coches, prélats et dames. » (*Voyage*, édit. d'Ancona, p. 284-285.)

a quelque vingt ans; mais, débordé par la période antérieure, j'ai dû m'en remettre à de plus jeunes du soin d'analyser et de publier ce fonds richissime.

Le successeur de Paul III, Jules III (1550-1555), doit l'immortalité à la villa si élégante et si voluptueuse qu'il fit élever par Vignole, Vasari et Ammanati, en dehors de la Porte du Peuple, sur la via Flaminia. Ce pontife était un rare mélange d'indolence et d'emportement, de faiblesse et d'aspirations généreuses. Le même homme qui baisa sur le front l'impudent Arétin s'honora par cette belle déclaration : qu'il ôterait volontiers aux années qui lui restaient à vivre pour ajouter à celles de Michel-Ange.



Jules III.
D'après la médaille de Cavino.

Les événements les plus marquants de ce pontificat sont : la construction, par Vignole, de l'oratoire de Saint-André, en dehors de la porte du Peuple, l'arrangement des jardins Farnèse, sous la direction du même architecte, la fondation de la grandiose villa par laquelle le cardinal Hippolyte d'Este (1509-1572) a perpétué son souvenir à Tivoli.

Avec Paul III et Jules III disparurent les derniers représentants véritablement convaincus de la Renaissance sur le trône pontifical, les dignes héritiers des traditions d'un Sixte IV et d'un Léon X. Désormais un autre rôle que celui de Mécènes s'imposait aux chefs de l'Église. Plusieurs d'entre eux purent bien encore ambitionner le titre de bâtisseurs, mais c'en était fait irrévocablement de l'amour fécond, de la distinction et de l'indépendance, de la flamme, en un mot, qui avaient valu à Rome les immortelles créations de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël, le nouveau Saint-Pierre, le tombeau de Jules II, les fresques de la Sixtine et des Stances. En dehors de la villa du pape Jules III, dernier reflet du noble épicurisme qui avait marqué l'Age d'Or, les constructions nouvelles ont toutes un air furieusement utilitaire. Pouvait-on attendre autre chose d'esprits aussi positifs qu'un Pie V, un Grégoire XIII, un Sixte-Quint !



Marcel II.
D'après une médaille anonyme.

Marcel II (1555) n'eut pas le temps de donner sa mesure pendant un pontificat qui ne dura que vingt-deux jours. Qu'il nous suffise de rappeler quelles brillantes espérances il avait fait concevoir alors qu'il ne s'appelait encore que le cardinal Marcel Cervin : unissant la pureté des mœurs et la dignité du caractère

à l'étendue des connaissances, il s'était intéressé à la fondation de l'Académie vitruvienne, avait formé une série de médailles qui fut l'origine du médaillier du Vatican, et avait chargé Antonio da San Gallo de tracer les plans de sa villa du Monte Amiata.

Cependant l'horizon s'assombrissait de plus en plus; les partisans de la Renaissance tremblèrent avec raison lorsqu'ils virent monter sur le trône pontifical le fougueux président de l'Inquisition romaine, le vieillard fanatique et implacable qui, après avoir rendu tristement fameux le nom de Caraffa, donna un retentissement plus fâcheux encore à celui de Paul IV (1555-1559). C'était, d'après l'ambassadeur vénitien Navagero, une nature bilieuse et sèche; montrant une solennité et une grandeur incroyables dans toutes ses actions, et qui semblait vraiment né pour dominer. Sa santé était des plus robustes; lorsqu'il marchait, à peine s'il touchait le sol : son aspect était tout nerfs; dans ses yeux et dans tous les mouvements de son corps, il montrait une vigueur hors de proportion avec son âge[1].



Paul IV.
D'après une médaille anonyme.

Paul IV comptait soixante-dix-neuf ans lorsqu'il ceignit la triple tiare. Mais l'âge n'avait rien enlevé à son impétuosité, et il se signala par une série d'actes de vigueur auxquels il ne manquait que l'esprit de suite. Haïssant Charles-Quint, et à titre d'Italien et à titre de souverain pontife, il alla jusqu'à invoquer contre son ennemi, lui le chef de la Chrétienté, le secours du sultan Soliman! Il ne montra pas moins d'incohérence dans son attitude vis-à-vis de ses neveux : après avoir subi tous leurs caprices, il les traita avec la dernière rigueur lorsqu'il découvrit leurs forfaits.

En matière d'art, le rôle de Paul IV fut purement négatif. Son premier acte, le jour même de son élévation, fut d'enlever à Michel-Ange les revenus de son office de la Romagne[2]. Fidèle à ces prémisses, il déclara dans la suite qu'il valait mieux fortifier Rome que terminer les peintures de la salle des Rois[3]. Il fit jeter bas, dans la salle des Palefreniers, les Apôtres peints en grisaille par Raphaël, et donna l'ordre de voiler les nudités du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine.

Avec Pie IV (1559-1565), la Renaissance relève la tête. Non content d'agrandir l'enceinte de la cité Léonine, d'élever les portes Angélique et Pie, et de

1. Baschet, *la Diplomatie vénitienne au XVI[e] siècle*, p. 189.
2. *Le Lettere di Michel-Angelo*, p. 609. — Il supprima également une partie des sommes affectées aux travaux de Saint-Pierre (Vasari, t. VII, p. 257).
3. Vasari, Vie de Daniel de Volterra.

doter celle du Peuple d'une façade monumentale, ce pape chargea Michel-Ange de transformer les thermes de Dioclétien en un sanctuaire chrétien, l'église de « Santa Maria degli Angeli ». Au Vatican, il fit construire, en 1560, sous la direction de Pirro Ligorio, le célèbre casin connu sous le nom de villa Pia, et reprendre, en 1561, la décoration de la salle des Rois. Il poursuivit également les travaux du Capitole. A Milan, il chargea Leone Leoni d'ériger dans la cathédrale, d'après le croquis de Michel-Ange, le tombeau de son frère, le marquis de Marignan. Vasari reproche à Pie IV d'avoir méconnu un de ses tableaux, parce qu'il l'avait vu sous un faux jour, et de le lui avoir laissé pour compte. La postérité, plus impartiale, fera au contraire au pape un mérite de son discernement. Refuser un Vasari, c'était donner une preuve de goût.



Pie IV.
D'après la médaille
de G.-A. Rossi de Milan.

Si le neveu de Pie IV, le cardinal Charles Borromée, n'édifia la cour de Rome que par sa piété (c'est à Milan qu'il faut chercher les manifestations de son activité), un autre membre du sacré collège, le cardinal Ferdinand de Médicis, revêtu de la pourpre en 1563, s'assura une place prépondérante parmi les Mécènes comme parmi les collectionneurs d'antiques. L'embellissement de sa villa du Pincio (aujourd'hui l'Académie de France) et ses efforts ardents pour y réunir un musée sans rival lui ont valu la gratitude de la postérité. On sait que la mort de son frère François le décida à déposer la pourpre cardinalice pour monter sur le trône de Florence.



Saint Pie V.
D'après la médaille
de G.-A. Rossi de Milan.

Pie V (Michel Ghislieri ; 1566-1572), que l'Église a rangé, comme Charles Borromée, au nombre des saints, reprit l'œuvre de Paul IV. Sévère pour lui-même comme pour les autres, vivant en ascète, et défendant l'orthodoxie avec une rigueur implacable, il exerça de près et de loin une action immense, revendiquant les droits, quinze fois séculaires, de l'Église, et armant la Chrétienté contre les Turcs.

Quelle place pouvait-il y avoir pour les jouissances désintéressées du beau au milieu d'une propagande si ardente ! L'entrée triomphale de Marc-Antoine Colonna (1571), un des vainqueurs de Lépante, rappela seule aux Romains les splendeurs du temps jadis. Comme constructions nouvelles, nous n'avons guère à enregistrer que l'église du Gesù, commencée par Vignole en 1568 et continuée par Giacomo della Porta. Quant à l'attitude prise par Pie V vis-à-vis de l'antiquité classique, nous l'avons caractérisée ci-dessus (p. 42) : le lecteur se rappelle que ce pape crut de son devoir de disperser le Musée du Belvédère, comme entaché de paganisme !

Le Bolonais Grégoire XIII Buoncompagni (1572-1585), grand légiste et administrateur énergique, doit sa notoriété à la réforme du calendrier, à la propagande entreprise en Orient, enfin à la revendication, en faveur de l'Église, d'une foule de domaines occupés par des particuliers, mesure qui provoqua, à titre de représailles, une recrudescence du banditisme. Dans les choses de l'art, ce pontife a marqué sa trace par quelques fondations intéressantes plutôt qu'importantes : la construction de l'église Santa Maria in Vallicelliana (1575), celle du Collège Romain, sur les plans d'Ammanati (1578), celle de la salle des Cartes géographiques au Vatican, décorée par Girolamo Muziano de Brescia (1581), celle du palais du Quirinal. La Ville éternelle s'enrichit en outre d'une série de villas : Montalto sur l'Esquilin, Mattei sur le Cœlius, et de plusieurs fontaines monumentales, parmi lesquelles celle des « Tartarughe » (Tortues), sculptée par le Florentin Taddeo Landini (1585), n'a cessé de jouir d'une véritable popularité.



Grégoire XIII.
D'après la médaille
de G.-A. Rossi de Milan

La décadence du goût et la disparition des grands artistes rendaient de plus en plus ardue la tâche des Mécènes. Il ne fallut rien moins que le génie et l'ardeur de Sixte-Quint (1585-1590) pour ressusciter la tradition des grands bâtisseurs de la Renaissance. De même que son homonyme Sixte IV, il réussit, pendant un pontificat relativement court, à opérer une nouvelle transformation de la Ville éternelle[1].

Quelques mots d'abord sur l'homme et le souverain, sur « le plus redoubté pape pour la justice en toute l'Italie qui fut jamais » (Brantôme). Sixte était, au dire de l'ambassadeur vénitien Gritti, de taille médiocre et fort brun ; il avait la vue tellement sûre, qu'à peine entré au consistoire, d'un seul coup d'œil jeté rapidement et sous les lunettes, il savait distinguer ceux qui s'y trouvaient et observer ceux qui y manquaient. Sa nature était des plus robustes, et il en accroissait la vigueur en s'abstenant de toutes irrégularités ou d'aliments peu sains. Il était d'un naturel emporté et sanguin ; aussi arrivait-il souvent, par des mouvements soudains, à toutes les hauteurs de l'indignation ; il faut ajouter qu'il s'apaisait et s'adoucissait aisément. Sa mémoire était des plus faciles, à ce point qu'il ne lisait ou n'entendait aucune chose qu'il ne la retînt fort aisément.

Devant l'œuvre entreprise et réalisée par Sixte-Quint, les épithètes manqueraient de force : recourons aux chiffres, ils auront plus d'éloquence. De 1585 à

1. Bibl. : Bordini, *de Rebus praeclare gestis a Sixto V. Pon. Max.* Rome, 1588. (Gravures extrêmement médiocres.) — Fontana, *del Modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano....* Rome, 1589. — Rocca, *de Sixti Ædificiis.* Rome, 1719. — Fea, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, 2e série. Rome, 1836 (p. 2 et suiv.). — Ranke, *Geschichte der Päpste.* — Dumesnil, *Histoire de Sixte-Quint.* Paris, 1869. — Hübner, *Sixte-Quint.* 1870. — Stevenson, *Topografia e Monumenti di Roma nelle Pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca vaticana.* Rome, 1887.

1589, les constructions seules absorbèrent la somme énorme de 1 002 245 écus, 15 bol. et demi, soit plus de cinquante millions[1]. Le pape s'occupait tout ensemble d'achever la coupole de Saint-Pierre, sous la direction d'Ammanati, de Giacomo della Porta et de Domenico Fontana, de compléter le palais du Vatican et d'y faire établir une nouvelle bibliothèque, plus vaste et plus magnifique que celle de Sixte IV, enfin d'ériger l'obélisque devant la basilique du prince des Apôtres. Au Latran, il élevait un palais grandiose, imité du palais Farnèse; au Quirinal, il poursuivait le palais commencé par Grégoire XIII; près de la Piazza Termini, il érigeait une fontaine monumentale, déparée par la malencontreuse statue du *Moïse* de Prospero da Brescia; il restaurait en même temps les aqueducs, bâtissait l'église San Girolamo degli Schiavoni et tentait de transformer en une ville le pèlerinage de Lorette.



Statue de Sixte-Quint à Lorette.
Par Ant. Calcagni (1589).

On ne saurait nier que le pontificat de Sixte-Quint, comme d'ailleurs celui de Grégoire XIII, ne corresponde à une certaine détente vis-à-vis des derniers vestiges de la Renaissance. L'Église avait étouffé l'hérésie en Italie, l'avait circonscrite en France et dans les Pays-Bas; d'autre part, devant la résistance de l'Angleterre, de la Scandinavie et d'une partie de l'Allemagne, force lui était de prendre son parti d'une rupture désormais complète. Elle put donc se relâcher du rigorisme qui avait signalé les règnes d'un Paul IV et d'un Pie V. L'installation de la

1. Bertolotti, *Artisti svizzeri in Roma*, p. 13-14.

Bibliothèque Vaticane dans un édifice nouveau, la restauration des colonnes Antonine et Trajane, confisquées en quelque sorte au profit du culte chrétien par l'installation, à leur sommet, des statues de saint Pierre et de saint Paul, celle des *Dioscures* sur le Quirinal, l'érection ou le déplacement de quatre obélisques, prouvent dans quelle mesure Sixte-Quint appréciait les idées de gloire qui s'incarnaient dans les monuments antiques. Mais aussi que de ruines amoncelées pendant ces quelques années ! La destruction du



Fontaine de la place « della Rocca » à Viterbe (attribuée à Vignole).

Septizonium de Septime Sévère a jeté sur la mémoire de Sixte-Quint une tache ineffaçable.

Après Sixte-Quint, l'Église a compté plus d'un pape ami des arts : Clément VIII Aldobrandini, Paul V Borghèse, Urbain VIII Barberini, Alexandre VII Chigi, ont continué avec ardeur la tradition de magnificence que leur avait léguée la Renaissance. Mais d'autres courants s'étaient établis ; tout en continuant à s'inspirer de l'antiquité, le XVIIe siècle suivait une évolution distincte, dans laquelle la noblesse, la pondération, la pureté, n'entraient plus que pour une faible part ; la Renaissance, en un mot, avait fini son rôle. Au moment de clore l'histoire de cette grande évolution dans la Ville éternelle, sachons nous souvenir de tant d'éclatants services rendus à une cause sacrée par les souverains pontifes, depuis Martin V jusqu'à Sixte-Quint, des encouragements qu'ils ont prodigués aux littérateurs, aux savants et aux artistes, des monu-

ments impérissables qu'ils ont élevés, enfin de ce qu'ils ont fait pour donner à la Renaissance son caractère international, universel et catholique, dans la vraie acception du terme.

Autour de Rome, la ceignant comme d'une couronne, s'étend cette incomparable série de lieux de délices, qui comprend les villas des Farnèse à Caprarole, des cardinaux d'Este à Tivoli, des Aldobrandini à Frascati, du cardinal Gambaro († 1587) à Bagnaja, près de Viterbe.

Il n'y eut guère de ville des États pontificaux qui ne s'enorgueillît, à ce moment, soit d'avoir donné le jour, soit d'avoir offert l'hospitalité à quelque artiste célèbre; mais le moyen de rappeler tant de titres! Ce serait s'engager dans une énumération qui risquerait d'être des plus fastidieuses. Quand j'aurai mentionné les travaux exécutés à Ostie par Bald. Peruzzi et Cesare da Sesto, à Nepi par Antonio da San Gallo et Salviati, à Bracciano par Tad. Zucchero, à Viterbe par Sebastiano del Piombo, à Narni par Livio Agresti da Forli, je n'aurai tracé qu'une esquisse bien imparfaite de l'activité qui régnait partout. D'ordinaire, toutefois, les travaux de fortification l'emportent, pendant cette dernière période, sur les travaux d'embellissement. J'ajouterai que ces ouvrages ont la plupart pour auteur un artiste supérieur, Antonio da San Gallo le jeune. Un seul ensemble véritablement imposant prend naissance : la cité de Castro, édifiée, — on serait tenté de dire improvisée, — par Pier Luigi Farnese, le fils du pape Paul III. Malheureusement Castro fut ruinée plus rapidement encore : en 1649 le pape Innocent X la fit détruire de fond en comble.



Ange jouant du luth (fragment), par le Rosso.
(Musée des Offices.)



Les Dieux de l'Olympe (fragment), par Jules Romain.
(Salle des Géants, au palais du Té, à Mantoue.)

CHAPITRE III

LE ROYAUME DE NAPLES. — LE DUCHÉ D'URBIN. — BOLOGNE ET LA ROMAGNE. — LES DUCHÉS DE FERRARE ET DE MANTOUE.

Si, à Milan, la domination étrangère n'entrava en aucune façon l'essor de l'art, à Naples, elle se traduisit par les accidents les plus fâcheux : l'indifférence de la noblesse [1], jointe au manque de goût du clergé, qui était richissime, y empêchèrent la Renaissance de porter ses fruits. Pendant toute cette période, le vent souffla plutôt du côté de la musique que du côté des arts plastiques : on sait quel talent les Napolitains y révélèrent dès lors.

Parmi les quinze ou vingt vice-rois qui gouvernèrent Naples pendant les règnes de Charles-Quint et de Philippe II, — Moncade, Pierre de Tolède et son fils le duc d'Albe, le cardinal de Granvelle, le duc d'Ossuna, etc., etc., — Pierre de Tolède (vice-roi de 1532 à 1553) a seul laissé quelque trace dans l'art. Ce « très grand homme d'estat, d'affaires, de conduicte, très sage et très

1. Vasari affirme que les gentilshommes napolitains étaient si peu amateurs de bonnes peintures, que Polydore de Caravage manqua mourir de faim chez eux ; ils estimaient plus, ajoute-t-il, un cheval qu'un peintre.

advisé, gouverna Naples très sagement, et la décora de ceste belle estrade (rue) de Tollède et des beaux bastiments que l'on y void pour aujourd'huy » (Brantôme). L'enceinte de Naples fut considérablement agrandie, les rues assainies, la « Porta Capuana » ornée de marbres à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint (1535). Pouzzoles, que Pierre de Tolède dota d'une rue, d'un palais, de fontaines, de bains, ne doit pas moins à ce gouvernement dur et sévère, mais réparateur.

Le fils de Pierre de Tolède, don Garcia, fit orner ses jardins de Chiaia d'une statue sculptée par Pierino da Vinci et d'une autre sculptée par Stoldo di Gino Lorenzi.

Si, parmi les d'Avalos, marquis del Vast et de Pescaire, Fernand, le



Vittoria Colonna jeune.
D'après une médaille anonyme.



Vittoria Colonna âgée.
D'après une médaille anonyme.

grand capitaine, n'a pas eu le loisir de laisser quelque œuvre monumentale, et si sa veuve Vittoria Colonna (1490-1547) se consacra exclusivement aux exercices de piété d'une part, à la poésie de l'autre (elle ne vit en Michel-Ange que le penseur, non le poète), leur neveu Alphonse (1502-1546), général habile comme son oncle, et gouverneur de Milan pour le compte de l'empereur, comprit mieux les devoirs que lui imposait sa position. Il attira à Naples le Fattore, orna son palais d'Ischia d'un *Sacrifice d'Abraham*, dû au pinceau d'André del Sarte, cultiva l'amitié de Michel-Ange, qui lui fit don de son carton du *Noli me tangere*, commanda au Titien de nombreux portraits, parmi lesquels le sien et celui de sa femme (aujourd'hui au Louvre), et chargea Leone Leoni, qu'il nomma graveur des coins de la Monnaie de Milan, de modeler sa médaille. Ce fut à lui aussi que Serlio dédia le IVe livre de son *Traité d'architecture*. Marie d'Aragon, la veuve d'Alphonse, se montra plus soucieuse que Vittoria Colonna d'éterniser le souvenir de son époux par une effigie monumentale : elle confia ce soin à Leone Leoni; mais celui-ci travailla longtemps sans parvenir, ce semble, à mener à fin l'ouvrage[1].

Deci delà surgissait quelque amateur de condition plus modeste : tel ce marchand florentin nommé Tommaso Cambi, grand collectionneur d'anti-

1. Plon, *Leone Leoni*, p. 15-18, 26-31.

quités et de peintures, qui se fit le protecteur de Girolamo Marchesi de Cotignola[1].

Les artistes de talent ne manquaient pas dans le Napolitain. Plusieurs d'entre eux étaient originaires du royaume : tels l'architecte Pirro Ligorio, les sculpteurs Girolamo da Santa Croce, Giangiacomo, qui travailla avec Girolamo au tombeau du cardinal Ximenès, Giovanni Merliano da Nola, Luca Lancia, qui reçut les leçons de Jac. Sansovino, le peintre Marco Calavrese, son élève Gio. Filippo Crescione et le beau-père de ce dernier, Leonardo Castellani. A ces maîtres vinrent se joindre plusieurs étrangers célèbres : Polydore de Caravage, qui chercha fortune à Naples après le sac de Rome; le Fattore, qui y travailla pour le marquis d'Avalos; l'élève du Fattore, Leonardo, surnommé « il Fattore », qui, mieux partagé que son maître, sut captiver la faveur de ses hôtes; l'Espagnol Pietro della Plata ou da Prato, l'auteur de la statue de Gal. Carracciolo, à San Giovanni a Carbonaro. En 1532, Cellini fit également un court séjour dans ce pays enchanteur et reçut du vice-roi un accueil flatteur. Un peu plus tard, un fervent imitateur de Michel-Ange, le sculpteur Fra Giov. Maria Montorsoli, vint sculpter pour le tombeau de Sannazar, à Santa Maria del Parto, les statues d'*Apollon* et de *Minerve* (sous les traits de David et de Judith). En 1545, le couvent de Monte Oliveto fit appel à Vasari, à Raffaello del Colle et à Stefano Veltroni pour peindre son réfectoire. Nous avons encore à mentionner la présence à Naples de Marco de Sienne, élève de Daniel de Volterra. Un graveur d'un certain mérite, l'anonyme connu sous le nom de Maître à la Chausse-Trape, semble avoir aussi habité Naples en 1538[2]. Enfin, en 1545-1546, le peintre flamand Jean de Calcar, l'imitateur du Titien, vint s'établir dans la même ville, où il mourut.



Une Baronne napolitaine.
D'après le recueil de Vecellio.

1. Vasari, t. V, p. 184.
2. Passavant, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 161.

En résumé, quelques églises et quelques palais, et un assez grand nombre de tombeaux, voilà la part contributive de Naples pendant la dernière période de la Renaissance. Cette cité, effacée pendant si longtemps, ne prit sa revanche qu'au XVIIe siècle : on sait avec quelle énergie et quel éclat l'École de peinture représentée par Ribera et Salvator Rosa traduisit la fougue du caractère napolitain, en y mêlant je ne sais quel reflet de la fierté espagnole.

En dehors des monuments de Naples et de Sulmona (t. II, p. 255-256), il y a lieu de rappeler ici le mausolée de Pierre de Médicis, dont l'abbaye du Mont-Cassin s'enrichit, par les soins du pape Clément VII et du duc Cosme Ier de Médicis. Francesco da San Gallo et Antonio Solosmeo, tels furent les éditeurs responsables de cette œuvre médiocre, qui coûta des sommes énormes (3000 florins), et qui, commencée en 1531, ne fut achevée qu'en 1559[1].

La Sicile, qui formait un gouvernement distinct de celui de Naples, s'enorgueillit d'une floraison plus homogène et plus brillante. Ses vice-rois se signalèrent à la fois par leur faste et leur bienfaisance. Garcia de Tolède fit construire à Palerme le môle et la rue principale, qui a conservé son nom, à Messine un arsenal, à Malte une forteresse, à Agosta deux châteaux. Marc-Antoine agrandit l'Université de Catane et orna Palerme de belles portes; mais, tandis que l'on élevait beaucoup d'églises, aussi somptueuses que de mauvais goût, les routes devenaient impraticables et les ports ne pouvaient plus servir[2].

Palerme doit ses principaux embellissements à une dynastie de sculpteurs, qui, de Lombards étaient devenus Siciliens, les Gagini; par contre, d'autres Siciliens, des sculpteurs également, Angelo Ciciliano, Jacopo del Duca et Lodovico del Duca, firent, vers la même époque, fortune sur le continent. C'est au dehors également, principalement à Rome et à Bologne, que marqua un peintre et architecte de valeur, originaire de Palerme, Tommaso Laureti, l'élève de Sebastiano del Piombo.

Messine offrit l'hospitalité à l'un des meilleurs élèves de Raphaël, le peintre Polydore de Caravage, qui y fut assassiné en 1543 par son élève Tonno, ainsi qu'au sculpteur Andrea Calamech de Ferrare. Mais ce fut surtout à un Toscan, Fra Giov. Angelo de Montorsoli, que cette ville est redevable des monuments qui lui donnent aujourd'hui encore son cachet : la fontaine de la place de la cathédrale (1547-1551) et celle du port (1557), décorée de la statue colossale de *Neptune entre Charybde et Scylla*.

En revenant sur la terre ferme et en suivant les côtes de l'Adriatique, confor-

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 356-358. — Caravita, *I Codici e le Arti a Monte Cassino*, t. III, p. 80-117.
2. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. IX, p. 104-105.

mément à l'itinéraire que nous avons adopté, nous sommes forcé de remonter jusqu'aux Marches pour découvrir quelque création monumentale.

A Macerata, résidence du légat des Marches, Montaigne, qui visita cette ville en 1580-1581, constate la rareté des beaux édifices, mais s'extasie devant « un palais de pierre de taille, tout taillé par le dehors en pouinte de diamans carrée, come le palais du cardinal d'Este à Ferrare; forme de constructure, ajoute-t-il, plesante à la veue ». A l'entrée de la ville se dressait une porte neuve, avec l'inscription : Porta Buoncompagni (Grégoire XIII), en lettres d'or, en souvenir des routes que ce pape avait redressées.

Ascoli n'offre au visiteur que sa cathédrale, construite par Cola dell' Amatrice, et un tableau du Titien, une *Vision de saint François*, peinte pour l'église San Francesco.

A Lorette, le mouvement inauguré par les travaux de Sixte IV se poursuit activement pour aboutir aux grandioses tentatives de Sixte-Quint. Une nuée de sculpteurs agiles — Tribolo, Simone Mosca, Raf. da Montelupo, Fr. da San Gallo, Girol. de Ferrare, Simone Cioli, Ranieri da Pietrasanta, Franc. del Tadda, — achèvent la décoration de la maison sainte. C'est à Lorette également que Lorenzo Lotto, l'éminent peintre vénitien, se retire et meurt.



Fernand François II d'Avalos († 1571), vice-roi de Sicile.
D'après les « Imagines » de Zenoi (1569).

Ancône montre avec orgueil les peintures du Titien dans l'église San Domenico, et celles de Lorenzo Lotto, qui sillonna à plusieurs reprises les Marches dans les églises de San Francesco et de Santa Maria della Piazza. Sa citadelle s'abrite également sous un nom célèbre, celui d'Antonio da San Gallo le jeune.

Pendant la période comprise entre la mort du duc Frédéric de Montefeltro (1482) et le retour au pouvoir du duc François-Marie della Rovere (1522), les souverains d'Urbin[1] ne jouent plus qu'un rôle effacé : laissant les plus glorieux de leurs sujets, Bramante et Raphaël, chercher fortune au dehors, ils concentrent leur sollicitude sur la société d'élite dont *le Courtisan* de Castiglione a formulé les aspirations. Des épreuves de toutes sortes, l'expulsion de Guidobaldo par César Borgia, celle de François-Marie II par Léon X, expliquent une si longue abstention.

Pendant la dernière partie de son règne, François-Marie II (1508-1538) tenta

1. Bibl. : T. I, p. 128; t. II, p. 261. — Pericoli, *Passeggiata nella città di Urbino*. Urbin, 1846. — Gherardi, *Guida di Urbino*. Urbin, 1875.

de rétablir cette haute culture des lettres et des arts à laquelle son minuscule duché avait dû, pendant un temps, une célébrité européenne[1]. Il s'efforça de faire oublier par sa libéralité sa pusillanimité ou son impéritie comme généralissime des armées vénitiennes et des armées pontificales. Gendre de la marquise Isabelle d'Este, il entra par son intermédiaire en relations avec le Titien, qui peignit en 1537 son portrait et celui de sa emme (au Musée des Offices), et qui composa pour lui la fameuse *Vénus d'Urbin* (au même Musée)[2].



Le duc François-Marie II, par le Titien.
(Musée des Offices.)

Le fils et successeur de François-Marie, Guidobaldo II (né en 1514; régna de 1538 à 1574), se signala pendant longtemps par sa bonne administration non moins que par son goût pour les jouissances de l'esprit. Faisant appel aux instincts belliqueux des Urbinates, il mit son armée sur un pied respectable, en même temps qu'il s'assurait l'affection de ses sujets par la modicité des impôts. Vers la fin de sa vie, il ternit malheureusement sa réputation par ses débauches, ainsi que par ses cruautés[3].

La femme de Guidobaldo, Vittoria Farnese, sa fille Lavinia, chantée par le Tasse, sa belle-fille Lucrezia d'Este, le secondaient dans le culte des lettres et des arts. En 1573, Lucrezia obtint de son frère Alphonse, duc de Ferrare, qu'il lui envoyât le Tasse : le poète récita devant la cour son *Aminta*, qui fut

1. On ne s'explique pas comment l'historien des ducs d'Urbin affirme que ce règne fut nul pour l'art (Ugolini, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, t. II, p. 263. Florence, 1859).

2. Un historien d'art viennois, Thausing, a essayé de montrer que la *Jeune Fille à la pelisse*, la *Vénus d'Urbin* et la *Belle du Titien* représentent la duchesse Éléonore d'Urbin à trois époques différentes. Mais Springer a combattu cette hypothèse étrange et établi que les trois peintures appartiennent, ou peu s'en faut, à la même période (*Bilder aus der neueren Kuntsgeschichte*, t. II, p. 374).

3. Le Musée des Offices expose, sous le nom de Tad. Zucchero, un prétendu portrait de Guidobaldo II (photographié par MM. Alinari), qui date en réalité du XVII[e] siècle, et qui n'a aucune ressemblance avec le duc d'Urbin.

joué à Urbin l'année suivante par les seigneurs de l'entourage de Guidobaldo.

Pendant ce règne, Urbin donna le jour ou offrit un asile à une pléiade d'hommes célèbres dans les sciences, les lettres, les arts : le mathématicien Federico Commandino (1509-1595), le polygraphe Polidoro Virgili († 1555), désigné par le roi Henri VIII pour écrire l'histoire d'Angleterre (1534), et d'autres encore. Guidobaldo entretenait en outre des relations assidues avec les littérateurs du dehors, surtout avec l'Arétin, qu'il emmena deux fois avec lui à Rome, et avec Annibal Caro. Aussi, comme au temps du duc Frédéric, la cour d'Urbin fut-elle le rendez-vous des beaux esprits. Lors du mariage de Lavinia avec le marquis del Vasto, on ne compta pas moins de douze poétesses présentes à la fête.



La duchesse Éléonore d'Urbin, par le Titien.
(Musée des Offices.)

La protection accordée à deux poètes illustres, Bernardo Tasso et Torquato Tasso, jeta plus d'éclat encore sur le règne de Guidobaldo. En 1556, ce prince appela auprès de lui Bernardo, qui menait une existence misérable à Ravenne, et, de longues années durant, tantôt à Urbin, tantôt à Pesaro, le combla de bienfaits et de prévenances. Il voulut que le jeune Torquato, le futur chantre de la *Jérusalem délivrée*, fût élevé avec son fils François-Marie, qui ne cessa dans la suite de témoigner un attachement inaltérable à son ancien condisciple.

La colonie d'artistes fixée à Urbin comprenait, outre les survivants de la génération employée par François-Marie, tels que les Genga, plusieurs architectes de mérite : G.-B. Clarici, Lod. Carducci, Lattanzio Venturi ; des ingénieurs militaires célèbres au loin, Jac. Fusti Castrioti (né à Urbin en 1510) et Fr. Pacciotti (né à Urbin en 1551, mort dans la même ville en 1591), Bald. Lanci ; puis le modeleur Federico Brandani († 1575), l'auteur de l'élégante *Crèche* conservée dans l'église San Giuseppe, et plusieurs autres sculpteurs, parmi lesquels Marcello Sparzo. La peinture était représentée par un chef d'École, Federico Baroccio.

Dans le domaine de l'architecture, il restait peu à faire : les Montefeltro avaient remué tant de pierres! Aussi Girolamo Genga dut-il se contenter d'élever, à côté du jardin ducal, la galerie de la cour, et de décorer de sculptures une autre cour. Plus tard, Bartolommeo Genga ajouta le corps de bâtiment qui avoisine l'église Saint-Dominique.

La sculpture est redevable à Guidobaldo de plusieurs commandes importantes. Ce prince mit une insistance qui l'honore à obtenir de Michel-Ange l'achèvement du tombeau de son grand-oncle le pape Jules II, tandis qu'il chargeait Bart. Ammanati de sculpter le tombeau de son père François, pour l'église Santa Chiara.

De même que son père, Guidobaldo eut recours au pinceau du Titien, qui peignit son portrait. Lors d'un des voyages du grand peintre vénitien, il le reconduisit d'Urbin à Pesaro et lui donna une escorte pour le conduire de là à Rome. Un autre peintre célèbre, originaire du duché, Taddeo Zucchero, fut employé par le duc, soit dans sa capitale, soit à Pesaro, tandis que le Vénitien Battista Franco décorait la grande chapelle de la cathédrale et que le Florentin Bronzino exécutait, lui aussi, son portrait, ainsi qu'une « cassa d'arpicordo piena di figure ». Guidobaldo protégea également le célèbre miniaturiste Giulio Clovio, qui enlumina à son intention le *Paradis* de Dante[1].



Le duc Guidobaldo II.
D'après la médaille de G.-B. Capo.

Si la ville d'Urbin est aujourd'hui veuve des trésors accumulés par les della Rovere, Florence, qui en a hérité au moment de l'extinction de cette dynastie, expose avec orgueil les peintures du Titien, pour ne point parler de la *Léda*, sculptée en marbre par Ammanati d'après l'esquisse de Michel-Ange.

Pendant le règne de Guidobaldo, comme pendant celui de François-Marie II, une industrie longtemps réputée des plus humbles jeta un grand éclat sur le petit duché : les potiers d'Urbin, de Pesaro, de Gubbio et de Castel Durante eurent la joie de voir leurs produits rivaliser, sur la table des grands, avec la vaisselle d'argent et d'or. Ne pouvant plus conquérir de tableaux de Raffaello Santi, Urbin se consola en défrayant l'Italie et l'Europe de plats signés par un homonyme et un parent du grand peintre, Raffaello Ciarla. Guidobaldo encouragea de toutes ses forces l'industrie naissante. Non content d'acquérir de nombreux cartons d'artistes éminents, afin de la pourvoir de modèles, il appela près de lui les peintres Raffaello del Colle et Battista Franco, en leur donnant pour mission de travailler pour les potiers. A Taddeo Zucchero il

1. Ces miniatures, qui font partie de la Bibliothèque Vaticane, viennent d'être reproduites par M. Cozza Luzzi (*Il Paradiso Dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di Giulio Clovio, pubblicati sugli originali della Biblioteca Vaticana*. Rome, 1893).

demanda les dessins d'une « credenza », avec l'*Histoire de Jules César*, qu'il destinait au roi d'Espagne. La célèbre collection de vases offerte par François-Marie II à la pharmacie du sanctuaire de Lorette témoigne également de la libéralité et de l'ardeur des princes d'Urbin.

Si les Montefeltro n'avaient laissé que peu à bâtir à Urbin, leurs héritiers, les della Rovere, se dédommagèrent en concentrant leurs efforts sur une cité voisine, Pesaro; ils y firent restaurer par Gir. Genga la cour du palais et orner le petit parc d'un bel édicule imitant une ruine. Ils chargèrent le même artiste d'y bâtir l'église de Saint-Jean-Baptiste, que Vasari compare, sans hésiter, aux plus célèbres sanctuaires de la Ville éternelle.



Vase de l'atelier d'Urbin. (Ancienne collection Spitzer.)

Mais ce fut surtout l'enrichissement de la villa de Monte Imperiale, dans les environs de Pesaro, qui passionna les souverains du duché d'Urbin. Guidobaldo y fit restaurer, par Gir. Genga, le vieux palais et construire à côté un nouveau, beaucoup plus magnifique, que les peintres Bronzino, Raffaello del Colle, Francesco Menzocchi, Camillo Mantovano, furent appelés à décorer. Un instant les Dosso de Ferrare prirent part aux travaux; mais leurs productions parurent tellement pitoyables à Guidobaldo, qu'il donna l'ordre de les effacer.

L'ardeur des ducs Francesco Maria et Guidobaldo profita à toute la région. Le Monte Baroccio s'enrichit du couvent des « Zoccolanti » et Sinigaglia de

l'église Sainte-Marie-des-Grâces, ainsi que de l'évêché, tous construits sous la direction de Gir. Genga.

Une autre ville des environs d'Urbin, Sant' Angelo in Vado, doit sa célébrité à deux peintres aujourd'hui fort dédaignés, les Zuccheri, qui y virent le jour, l'un en 1529, l'autre en 1542 ou 1543.

Gubbio enfin se présente devant nous avec quelques peintures exécutées par des imitateurs du Pérugin ou de Raphaël, Timoteo della Vite, Adone Doni et Sinibaldo Ibi. Ce n'est guère.

La Romagne, pendant la dernière période de la Renaissance, retombe dans son indifférence, pour ne pas dire sa somnolence.

Le contingent de Forli[1] se borne à un certain nombre de peintres et de peintures. Son concitoyen Marco Palmezzano, qui y prolongea sa carrière jusque vers 1537, a pour continuateurs ses compatriotes, Livio Agresti et Franc. Menzocchi (1502-1571). Cette ville donne en outre le jour à Francesco Marcolini (voy. p. 91), qui, fixé à Venise, ne se contenta pas d'éditer de si beaux volumes, mais s'essaya en outre dans l'architecture, et peut-être dans la gravure. De temps en temps un étranger y faisait son apparition : tels sont Timoteo Viti, Rondinelli, Girolamo Genga.

Rimini avait épuisé sa vitalité avec le XVe siècle. *Le Cicerone* n'y trouve pas un monument à signaler pour le siècle suivant.

Césène élève, sur les dessins de Franc. Masini, la jolie petite fontaine reproduite ci-contre.

Ravenne s'efface; nous n'avons guère de nom saillant à ajouter à ceux que nous avons cités pour la période précédente.

Faenza est relativement mieux partagée. Les historiens locaux ont recueilli les noms de vingt-six peintres nés dans cette ville pendant le XVIe siècle[2]. Je me hâte de rassurer le lecteur et de lui affirmer que je n'ai pas l'intention de les lui présenter l'un après l'autre. Dans le nombre, deux ou trois à peine méritent d'être mis en lumière : Marco Marchetti ou Marco de Faenza († 1588), qui orna de grotesques maint palais de Rome et de Florence; Luca Scaletti (mort, ce semble, avant 1555), qui suivit la bannière de Jules Romain; ou encore G.-B. Armenini, plus connu par son Traité *de' veri Precetti della Pittura* (1587) que par ses peintures. Malgré cette fécondité, la ville fit parfois appel à des étrangers : par exemple à Girolamo Pennacchi de Trévise (d'Udine), qui orna en 1533 d'un retable l'église « delle Commende ».

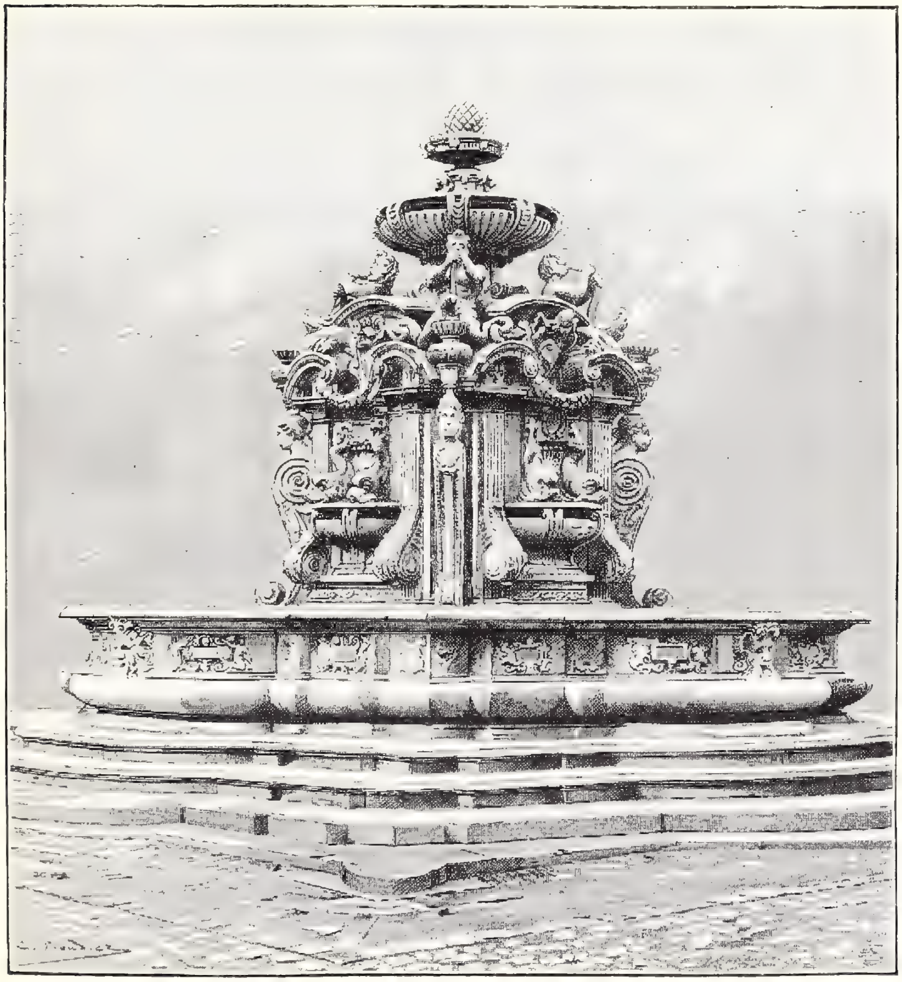
La fabrication des faïences compta, pendant un temps encore, d'habiles artistes et une nombreuse clientèle à Faenza.

1. BIBL. : Calzini et Mazzatinti, *Guida di Forli*. Forli, 1893. — Calzini, *Francesco Menzocchi*. Forli, 1894.

2. Valgimigli, *dei Pittori e degli Artisti faentini de' secoli XV e XVI*. Faenza, 1871.

Dans l'Émilie, Bologne, si longtemps indécise, commence à se ressaisir, en attendant qu'elle impose, avec les Carrache, son goût — un goût discutable — au reste de l'Italie et même à l'Europe.

L'architecture — et nous avons là un indice précieux pour l'essor de l'École



La Fontaine de Césene, par Fr. Masini.

bolonaise — s'affirme grâce à des maîtres de la valeur d'Andrea Marchesi de Formigine, de Serlio, de Vignole et de Pellegrino Tibaldi, qui tous trois quittèrent le pinceau pour prendre en main le compas et l'équerre, enfin de Francesco Terribilia.

Dans ce domaine, l'affaire capitale, c'est l'achèvement de la façade de San Petronio[1], travail pour lequel les Bolonais invoquent tour à tour le secours de

1. Voy. A. Gatti, *la Fabbrica di S. Petronio*. Bologne, 1889.

Bald. Peruzzi, de Jules Romain, de Palladio. La décoration du couvent de San Michele in Bosco forme également un important épisode de l'histoire de l'art à Bologne. La construction de nombreux palais ajoute à l'aspect monumental de la ville. Aussi Montaigne, lorsqu'il visita Bologne, vers la fin du siècle, se plut-il à célébrer ses rues « tout enrichies de beaus et larges portiques, et d'un fort grand nombre de beaus palais ».

Pour la sculpture, Bologne n'a qu'un petit groupe d'artistes indigènes à opposer à la pléiade d'étrangers qui tentèrent la fortune dans cette cité riche et hospitalière : le plus intéressant d'entre eux fut une femme, Properzia de' Rossi. Rappelons aussi l'habile graveur en pierres dures, né dans les environs, Giovanni da Castelbolognese. Quant aux maîtres venus du dehors, ils s'appelaient Alf. Lombardi, Tribolo, Montorsoli, Jac. Sansovino, Zaccaria Zacchia de Volterra et Giovanni Zacchia, Jean Bologne. On sait quelles pages monumentales ces hôtes laissèrent dans la capitale de l'Émilie. Tribolo y sculpta les deux *Sibylles* de la porte de San Petronio et le tombeau de Bart. Barbazzi ; Montorsoli, le maître-autel de l'église des Servites (1561) ; Jean Bologne, la célèbre fontaine de Neptune ; Lombardi enfin, de nombreuses statues ou bas-reliefs, dont nous donnons la liste dans la notice consacrée à ce maître.

A ne s'attacher qu'à la masse des peintures qui prennent naissance pendant cette période, on croirait à une extrême vitalité ; mais, outre que la presque totalité de ces productions s'élève à peine au-dessus du médiocre, une bonne moitié d'entre elles a pour auteurs des étrangers : le Parmesan, Girolamo Marchesi de Cotignola, Innocenzo d'Imola, Girolamo Pennacchi de Trévise ou d'Udine, les Florentins Bugiardini, Vasari et Rustici, qui y peint une *Conversion de saint Paul*, et jusqu'au Sicilien Tommaso Laureti de Palerme, y travaillèrent côte à côte avec les descendants de Francia, avec les Aspertini, Pell. Tibaldi, Bagnacavallo, Prospero Fontana, Biagio Pupini, le Primatice et son élève Lorenzo Sabbatani, les Passerolli, Orazio Sammacchia, sans parler de Tommaso Vincidore, cet élève de Raphaël, qui devint peintre et sculpteur de Charles-Quint. Seul le Florentin Salviati ne trouva que peu d'accueil à Bologne et dut renoncer à s'y fixer.

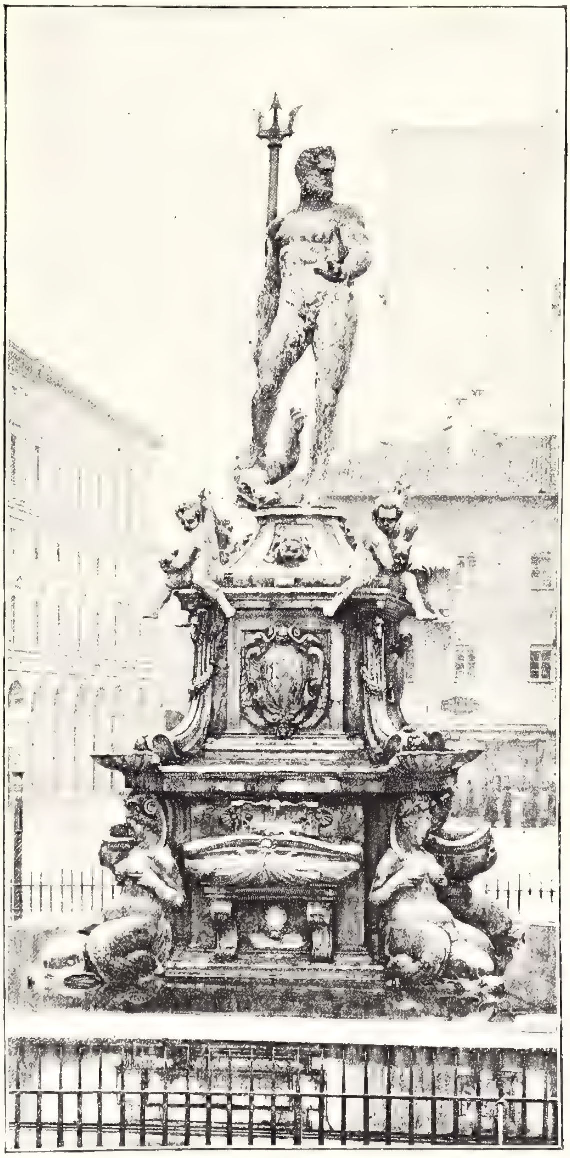
Des fêtes, auxquelles l'art eut une grande part, jetèrent un éclat exceptionnel sur Bologne. Après avoir servi de théâtre, au début du XVI[e] siècle, à l'entrevue de Léon X avec François I[er], la cité vit se dérouler dans ses murs plusieurs solennités encore plus magnifiques : le couronnement de Charles-Quint (22 février 1530), le premier couronnement d'empereur qui se fit en dehors de Rome et le dernier auquel intervint un pape, puis la nouvelle entrevue de Charles-Quint et de Clément VII en 1532 [1].

Dans les environs de Bologne, à Minerbio, Vignole a laissé une de ses meilleures créations, le palais Isolani.

1. Voy. Giordani, *della Venuta in Bologna del sommo pontefice Clemente VII*. Bologne, 1842.

A Modène, peu d'artistes et peu d'œuvres de marque. Le plus brillant des fils de cette cité, Niccolò dell'Abbate, chercha fortune au loin : on sait que le château de Fontainebleau lui doit une partie de ses peintures. A côté d'Antonio Begarelli, qui, jusqu'à sa mort (1565), peupla de statues et de bas-reliefs les églises de sa ville natale, Bartolommeo Clementi ou Spani a laissé à Modène quelques sculptures : telles les statues d'*Hercule* et de *Lepidus*, au palais ducal. Quant aux peintures exécutées à cette époque, elles ont presque toutes pour auteurs les Dossi de Ferrare, paysagistes habiles, mais peintres d'histoire des plus inégaux.

Reggio continue de tirer quelque lustre des travaux d'une dynastie de sculpteurs habiles, les Clementi ou Spani.



La Fontaine de Neptune, par Jean Bologne.

A Parme, l'événement capital est l'apparition du Corrège, qui y exécuta, entre 1518 et 1530, les fresques du couvent de Saint-Paul, celles de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste et celles de la cathédrale. Le souvenir de cet enchanteur évoque celui de sa protectrice, donna Giovanna, l'abbesse du riche couvent de Saint-Paul. Fille d'un patricien de Plaisance, cette femme remarquable s'entendait aussi bien à brandir la crosse qu'à manier l'éventail ; elle joignait les élégances et les grâces d'une reine à un absolutisme parfait. La vivacité de son esprit, a-t-on dit, et sa générosité naturelle lui faisaient pardonner ses allures un peu cavalières et son esprit dominateur. Nature aussi impérieuse

qu'ardente, elle résista de longues années aux prétentions du Saint-Siège et mourut de douleur en 1524, un mois après que le pape Clément VII eut fait clore son couvent [1]. Le programme qu'elle imposa au Corrège, — l'illustration des hauts faits de Diane, — montre bien l'indépendance d'esprit de l'abbesse de Saint-Paul.

L'action du Corrège ne fut pas limitée à l'exécution de ces chefs-d'œuvre : son exemple suscita un essaim d'imitateurs, entre lesquels Franc. Mazzola, surnommé le Parmesan — « il Parmegianino », — devint à son tour un chef d'École.



Le duc Octave Farnèse.
D'après les « Imagines » de Zenoi (Venise, 1569).

Quelques autres artistes célèbres virent le jour à Parme : Enea Vico, à la fois habile graveur au burin et savant archéologue, Jacopo et Lodovico Marenilla, qui excellaient dans la gravure en pierres dures, les Bonzagni, graveurs en médailles.

Plaisance doit son illustration aux Farnèse. Quoique Pier Luigi [2], le fondateur de la dynastie (né vers 1490, créé duc de Parme et de Plaisance en 1545, assassiné en 1547), se soit surtout signalé par ses débauches et ses crimes, l'exemple de son père, le pape Paul III, lui imposait dans une certaine mesure l'encouragement de l'art et des artistes. Nous le voyons commander son portrait au Titien (1543) et un casque de parade à Leone Leoni; charger Salviati de composer les cartons d'une *Histoire d'Alexandre le Grand*, destinée à être traduite en tapisserie dans les Flandres; confier différentes peintures à Girolamo da Sermoneta, pour ne point parler des constructions qu'il fit élever dans le voisinage de Rome (voy. p. 246).

Le fils et l'héritier de Pier Luigi, Ottavio (né vers 1520, mort en 1585), eut un règne moins agité, mais aussi plus terne que son père. Il fit édifier le palais ducal de Plaisance sur les plans de Vignole, commanda des peintures à un certain Miruolo et chargea le Siennois Pastorino de graver les coins de sa monnaie (1552-1554) [3]. Son mariage avec Marguerite d'Autriche, la fille naturelle de Charles-Quint et la veuve du duc Alexandre de Medicis (1538), valut

1. Mme Mignaty, *le Corrège*. Paris, 1881.

2. BIBL. : Affo, *Vita di Pier Luigi Farnese*. Milan, 1821. — U. Rossi, *le Raccolte archeologiche dei Farnesi*. Côme, 1886.

3. Milanesi, *Sulla Storia dell' Arte toscana*, p. 187-188.

à ce prince la possession de l'inestimable série de gemmes antiques réunie par les Médicis du xv[e] siècle. Marguerite résida d'ailleurs plus souvent dans les Pays-Bas qu'en Italie, de même que son fils Alessandro Farnese (1546-1592), le grand capitaine.

Un seul artiste de quelque notoriété vit le jour à Plaisance pendant cette période : le peintre-sculpteur Giulio Mazzoni, qui suivit la bannière de Daniel de Volterra. Comme travaux exécutés en dehors de l'intervention des Farnèse, nous avons à citer les fresques de Pordenone († 1539), à la « Madonna della Campagna ».



Le duc Alphonse I[er] d'Este.
D'après les « Imagines » de Zenoi.
(Venise, 1569.)

Le souverain de Ferrare, le duc Alphonse I[er] d'Este, l'époux de Lucrèce Borgia (régna de 1505 à 1534), est pour nous une vieille connaissance. On a pu voir dans notre précédent volume (p. 274-275) la définition de son rôle et l'énumération de ses entreprises ou fondations. Plus importante encore est la seconde partie de son règne, celle qui commence à la mort de son ennemi, le pape Léon X. Nature vindicative, Alphonse utilisa plus d'une fois l'art pour satisfaire ses rancunes. De même qu'il avait fait fondre un canon, « la Julia », avec les débris de la statue du pape Jules II, de même, après la mort de Léon X, il fit battre des monnaies d'argent où l'on voyait un berger arrachant un agneau des griffes d'un lion, avec cet exergue tiré du *Livre des Rois* : « De manu leonis »[1]. Cette volonté énergique, cette intervention parfois trop directe, se faisaient sentir jusque dans la céramique : ayant fait construire un four de potier dans le voisinage de son palais, le duc en surveilla en personne le fonctionnement. Il témoigna de vues plus élevées en commandant à Michel-Ange la *Léda* (1529) et au Titien de nombreux tableaux d'histoire ou portraits.

Rappelons que l'École ferraraise compta vers la fin de la Renaissance un grand nombre de noms célèbres : les peintres Ercole Grandi, Lodovico Mazzolino, Girolamo da Carpi, Garofalo, les deux Dossi, les Filippi, le sculpteur Alfonso Cittadella-Lombardi, les Anichini, habiles graveurs en pierres dures, et l'architecte Jacopo Meleghino, fort malmené par Vasari.

Sous le règne d'Hercule II (né en 1508, régna de 1534 à 1559), prince paci-

1. Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge*, t. XV, p. 11.

fique autant que son père Alphonse avait été belliqueux, l'art jeta une dernière lueur à Ferrare. Si le Titien, qui nous a laissé le portrait d'Hercule II (Musée de Madrid et collection Édouard André)[1], semble n'avoir plus fait d'apparition à la cour des d'Este après 1535, Jules Romain y fut appelé cette même année pour reconstruire la partie du palais ducal qui venait d'être incendiée. La construction d'un autre palais, celui de Coparo, les encouragements prodigués à une foule d'artistes de talent, les peintres Pellegrino da San Daniele et Pordenone, pour ne point parler de deux peintres flamands, Guillaume Boides de Malines et Lucas Cornelio, puis à une série de peintres nés à Ferrare, Girolamo da Carpi, les deux Dossi, Garofalo, Camillo Filippi; la réorganisation de la manufacture de tapisseries, qui prit une grande extension sous la direction des deux Flamands Nicolas et Jean Karcher; l'enrichissement du cabinet de numismatique; la commande des coins de la monnaie à un médailleur siennois célèbre, Pastorino, qui habita Ferrare de 1554 à 1559; l'organisation de fêtes magnifiques en l'honneur du pape Paul III, qui visita Ferrare en 1543; l'acquisition de la statue colossale d'*Hercule*, modelée par Jac. Sansovino, tels sont quelques-uns des événements les plus marquants de ce règne.



Le duc Hercule II d'Este.
D'après les « Imagines » de Zenoi.
(Venise, 1569.)

Le mariage d'Hercule II avec Renée de France, la fille de Louis XII (née en 1510, mariée en 1528, morte en 1595), n'exerça aucune influence sur la marche de l'art à la cour ferraraise. Portée aux études théologiques et littéraires, cette princesse témoigna plus d'intérêt aux deux champions de la Réforme, Clément Marot et Calvin, qui furent un instant ses hôtes, qu'aux artistes illustres qui peuplaient alors l'Italie. A peine si, de loin en loin, elle fixait auprès d'elle quelque artiste français, plus ou moins obscur[2].

La principale préoccupation de Renée, à côté des bonnes œuvres, était l'éducation de ses trois filles, qu'elle embellit — c'est Brantôme qui parle ainsi — « par la nourriture qu'elle leur donna, en leur faisant apprendre les sciences et

1. Voy. au sujet de ce portrait *la Chronique de l'Art* du 16 juin 1894 et l'article de M. Justi dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* de 1894, 2e livraison.

2. Tels sont les peintres : Petrus Maria Gallus (1531) et Gabriel, fils du chanteur Janes de Anso de France (1541), auxquels succéda Gian Francese (1582-1583). Ferrare devint aussi la patrie adoptive de Giacomo ou Jaches (Jacques) Vignon, qui excellait dans l'art de colorer et de polir les émaux. Ce maître, qui vivait encore en 1574, avait pour gendre un autre orfèvre français, Livius Vignon, qui demeura attaché au service de la duchesse Renée jusqu'au retour de cette princesse en France.

les bonnes lettres, qu'elles retinrent parfaitement, et en faisoient honte aux plus savants; en sorte que si elles avoient beau visage, elles avoient l'âme autant belle ». On sait quelle admiration le Tasse professa pour deux d'entre elles, Lucrèce (1535-1598) et Éléonore (1537-1581).

Quoique le frère d'Hercule II, le cardinal Hippolyte II d'Este (1509-1572), résidât plus souvent en France qu'en Italie (nous le retrouverons en étudiant l'histoire de la Renaissance dans notre pays), ce prélat a pris une part trop active au mouvement littéraire et artistique de sa patrie pour que nous soyons en droit d'omettre ici son nom. Protecteur ou ami de Calcagnini, de Muret, de Paul Manuce, de Benvenuto Cellini, il s'est immortalisé par la fondation de la villa de Tivoli. De même que le cardinal Louis d'Este, le cardinal Hippolyte distingua et favorisa en outre un architecte et graveur français célèbre, Étienne Dupérac, qui peignit et grava pour lui des vues de sa villa [1].



Le cardinal Hippolyte II d'Este.
D'après la médaille de D. Poggini.

Le fils d'Hercule II et de Renée, Alphonse II (né en 1533, régna de 1559 à 1597, marié à Lucrèce de Médicis, à Barbe d'Autriche et à Marguerite de Gonzague, mort sans enfants), doit le meilleur de sa célébrité — une célébrité peu enviable somme toute — à ses relations avec le grand poète qui, dans la seconde moitié du siècle, éclaira d'une si vive lumière la cour de Ferrare.

Fils d'une princesse française, héritier présomptif d'un État que les liens de la solidarité la plus étroite unissaient à la France, Alphonse II passa une partie de sa jeunesse dans notre pays. Il y prit la passion des tournois, des aventures guerrières, et je ne sais quoi d'ardent et de généreux, qui se manifesta dans son expédition au secours des Hongrois attaqués par les Turcs (1566) et dans ses tentatives pour obtenir la couronne de Pologne (1574). Mais, malgré sa valeur et son habileté, la fortune lui fut le plus souvent contraire : c'est que son activité ressemblait parfois singulièrement à de l'agitation.

Les biographes nous montrent chez Alphonse II la préoccupation constante de donner le change sur ses échecs et ses déceptions. Ne pouvant prendre part à quelque guerre glorieuse, il se consolait en perfectionnant les inventions relatives à l'art militaire ou en se livrant avec ardeur aux plaisirs de la chasse. Personne n'accueillait avec plus d'empressement les inventeurs de toute espèce : alchimistes, ingénieurs. Il fabriquait de sa main des poisons subtils, à l'instar des Médicis, multipliait les encouragements aux artistes et aux poètes : trois des chefs-d'œuvre de la littérature italienne, la *Gerusalemme liberata* et l'*Aminta*

1. Campori, *gl' Intagliatori di Stampe e gli Estensi*, p. 6.

du Tasse, et le *Pastor fido* de Guarini ne sont-ils pas nés sous ses auspices! Mais, en vrai Este, il ne perdit jamais de vue la pratique : ses poètes favoris devaient accepter toutes sortes de missions et de charges de l'ordre politique ou administratif. Il en voulut au Tasse d'avoir refusé le gouvernement de Modène, qu'il lui avait offert. Ces calculs mesquins alternaient avec une extrême prodigalité, qui se manifestait surtout dans l'organisation des fêtes. Aussi sa mort fut-elle considérée comme une délivrance par l'aristocratie, non moins que par le peuple.

Pour caractériser l'esprit qui régnait à la cour de Ferrare, jetons un regard sur le tournoi littéraire institué en 1584 par une dame ferraraise. Il s'agissait, comme jadis à la cour d'Urbin, de rechercher quelle était l'essence de la beauté. Un des interlocuteurs — un adepte de la philosophie platonicienne — le Dalmate Francesco Patrizio, s'efforça de démontrer que la beauté réside dans les proportions et les couleurs, que la beauté humaine a pour but d'élever à la contemplation de la beauté divine, dont elle n'est que l'ombre et le simulacre. A quoi J.-B. Guarini répondit, en invoquant l'autorité de Plotin, que la beauté s'adresse à l'oreille aussi bien qu'à la vue. — Après de telles prémisses, on pouvait disserter à perte de vue : aussi ne poursuivrons-nous pas plus loin l'analyse de ces controverses; bornons-nous à constater, une fois de plus, combien de devancières les précieuses de l'hôtel de Rambouillet comptent dans les cours italiennes du XVI[e] siècle.



Le duc Alphonse II d'Este.
D'après la médaille de D. Poggini.

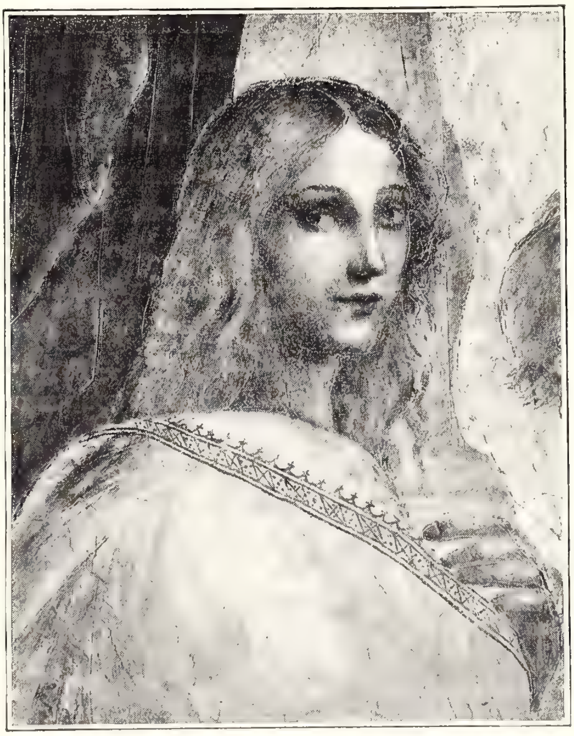
Laissant péricliter le grand art, Alphonse n'encourage guère que les représentants de quelques branches secondaires : le céramiste Camillo da Urbino, puis un certain nombre de graveurs : Enea Vico de Parme, qu'il chargea de graver l'arbre généalogique de la maison d'Este et qui habita Ferrare de 1563 à 1567, date de sa mort, Martino Rota de Sebenico, Battista del Moro de Venise, Giulio Sanuto, également de Venise, et Domenico Tebaldi de Bologne[2].

Pour classer et enrichir ses collections d'antiques et de médailles, Alphonse II eut la bonne fortune de mettre la main sur deux artistes et archéologues également distingués : Enea Vico, qui s'entendait comme pas un à reproduire les antiques par le burin et à les commenter par la plume[3]; puis le Napolitain Pirro Ligorio, qui avait doté Rome de quelques constructions élégantes (voy. p. 242), mais qui s'est attiré à jamais la haine des épigraphistes,

1. *I Discorsi di Annibale Romei*, édit. Solerti. Città di Castello, 1891, p. 9-33.
2. Campori, *gl' Intagliatori di Stampe e gli Estensi*, p. 2.
3. Campori, *Enea Vico e l'antico Museo Estense delle Medaglie*. Modène, 1873.

pour avoir fabriqué à leur intention tant d'inscriptions fausses. Ligorio habita Ferrare de 1568 environ à 1580[1].

Alphonse II vécut assez pour voir crouler l'édifice, artificiel entre tous, qu'avaient élevé ses prédécesseurs, ces princes de la maison d'Este, si actifs et si pratiques, mais en même temps si complètement étrangers à toute aspiration généreuse. Je ne sais si ses sujets sacrifiaient à l'avarice autant que le prétend Cellini, juge souvent terriblement partial : ce qui est certain, c'est que, vers la fin du siècle, leur ville passait à la fois pour une des plus régulières et une des plus tristes de l'Italie[2]; sa déchéance était complète dès lors et depuis elle n'a rien tenté pour se relever.



Portrait de Frédéric de Gonzague, par Raphaël.
(Salle de la Signature au Vatican.)

Seuls, parmi les dynasties italiennes, les Gonzague de Mantoue conservèrent jusque vers le milieu du siècle un fonds de poésie et de fraîcheur qui prête un rare attrait aux œuvres nées sous leurs auspices : on admirait tour à tour, dans leurs galeries, la grandeur farouche de Jules Romain, le sourire attristé du Corrège, la lumière éblouissante du Titien. D'autres princes ont pu montrer autant de libéralité qu'eux, aucun n'a fait preuve d'un goût aussi éclairé et d'un tel esprit de suite. La recherche des chefs-d'œuvre du passé alternait chez eux, dans une juste mesure, avec l'encouragement des artistes contemporains. Ils se piquaient d'autre part de discerner le mérite partout où il se manifestait : les représentants de l'École romaine trouvèrent de l'accueil chez eux au même titre que le Corrège ou le Titien (quelle supériorité en

1. Les inventaires publiés par Cittadella et par le marquis Campori nous révèlent la richesse du garde-meuble des princes d'Este vers la fin de la Renaissance.

2. « La ville est grande comme Tours, assise en un païs fort plein; force palais; la plus part des rues larges et droites; fort peu peuplée. Les rues sont toutes pavées de briques. Les portiques, qui sont continuels à Padoue et servent d'une grande commodité pour se promener en tous temps à couvert et sans crotes, y sont à dire. » (Montaigne, *Voyage*, p. 149-151.)

cela sur les Este, les Montefeltro, les Médicis ou les Papes!). Partout la clairvoyance éclatait à côté de l'ardeur.

Nul doute qu'il ne faille faire honneur d'un état d'âme si enviable aux leçons de la marquise Isabelle. Cette femme éminente, qui survécut vingt ans à son époux, Jean-François de Gonzague († 1519), continua pendant ces quatre lustres à planer sur les destinées de l'art à Mantoue[1]. Jusqu'à sa mort (1539), nous la voyons, comme par le passé, infatigable dans la poursuite de tout ce qui était rare et beau, également ardente à encourager les talents nouveaux et à recueillir les reliques du passé. S'agit-il d'enrichir ses écrins, elle fait preuve d'une ténacité à toute épreuve, parfois même d'âpreté; s'agit-il de guider les choix de son fils, elle aiguise ses facultés critiques, les plus délicates et les plus pénétrantes dont n'importe quel amateur italien eût pu s'enorgueillir depuis la disparition de Laurent le Magnifique. Aussi avec quelle déférence ce fils ne la consulte-t-il pas, avec quelle vénération ne rapporte-t-il pas le jugement qu'elle a porté sur la *Madeleine* du Titien! Pendant cette dernière période, Isabelle recourt à Lorenzetto et à Raffaele da Montelupo pour finir « certe cose antiche »; elle achète, jusqu'à la veille de sa mort, camées sur camées, médailles sur médailles, sans se priver du plaisir de conquérir quelque belle pièce moderne, telle que ce jaspe sanguin sur lequel Matteo del Nassaro avait gravé une *Descente de croix*.

Entre tous les Mécènes italiens, Isabelle eut seule le privilège de présider tour à tour aux trois grandes manifestations de la Renaissance, d'employer à tour de rôle les Primitifs, les représentants de l'Age d'Or et ceux de la décadence : le Pérugin et Mantegna, Léonard de Vinci et Raphaël, Jules Romain et le Titien.

A côté d'Isabelle, un de ses plus chers amis, un des plus illustres enfants de Mantoue, Balthazar Castiglione, intervenait plus ou moins directement, autant que le lui permettait son éloignement (il était fixé à Rome), dans la direction des affaires d'art mantouanes. En 1523, nous le voyons apporter le plan d'une villa monumentale (« un giardino et una habitatione in ipso »), que Michel-Ange avait composé à l'intention des Gonzague; mais la dépense effraya ceux-ci : le théâtre seul devait coûter une vingtaine de mille ducats! L'année suivante, il mit Jules Romain en rapport avec ses souverains et exerça ainsi une action décisive sur la marche de l'art dans le petit marquisat. Après la mort prématurée de Castiglione, Jules Romain ne fit qu'acquitter une dette de reconnaissance en sculptant, dans l'église Santa Maria della Grazie, située aux portes de Mantoue, le tombeau de son ami.

Fils d'une mère telle qu'Isabelle, élevé à Rome, au Vatican, où Jules II le

1. Bibl. : T. II, p. 275-276. — Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 155 et suiv., 224-227, 242, 246, 250, 263, 264, 273; t. III, p. 590. — Luzio et Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga*. Turin, 1893. — Les publications de M. Intra.

gardait à titre d'otage, Frédéric II de Gonzague (1500-1540), d'abord marquis, puis duc (1530) de Mantoue, ne pouvait que mettre au service du beau l'ardeur la plus vive, le goût le plus éclairé[1]. Ce superbe adolescent, auquel Raphaël a donné place dans l'*École d'Athènes*, et dont la physionomie revit avec plus de précision dans le portrait de la collection Czartoryski, se signala par des fondations sans nombre, auxquelles Mantoue doit aujourd'hui encore le meilleur de sa gloire.

Avec une netteté de vues parfaite, Frédéric estima qu'il était indispensable, tout en recourant aux représentants les plus variés de l'art italien, d'avoir près de lui, à demeure fixe, quelque artiste supérieur, qui fût en même temps un organisateur. Il trouva dans Jules Romain l'homme dont il avait besoin. Lorsqu'il lui annonça, au mois d'août 1524, qu'il l'attachait à son service, il eut bien soin de spécifier qu'il entendait l'engager à la fois comme peintre et comme architecte[2] : c'était lui donner, en quelque sorte, la surintendance des beaux-arts. L'artiste romain ne trompa point son attente : d'une ville boueuse, pleine d'eau croupissante, inhabitable à de certaines périodes, il fit une résidence sèche, saine, belle et plaisante.

Ce qui ajoutait encore au prix des encouragements prodigués par le souverain de Mantoue, c'est qu'il traitait les artistes sur le pied de l'égalité[3]. Son attachement inébranlable, sa tendre affection pour Jules Romain honorent au même point le Mécène et l'artiste. A l'occasion, cependant, il savait gourmander et houspiller son favori : en 1531, il le menaça de sa colère si les appartements qu'il devait décorer n'étaient pas prêts au jour fixé. Il fallait en outre que Jules Romain se prêtât à toutes les fantaisies du prince. Celui-ci ne lui demanda-t-il pas, en 1526, d'esquisser deux projets de mausolée pour une de ses chiennes!

A Mantoue même, Frédéric concentra ses efforts sur la « Regia », autrement dit le palais ducal, qui avoisine l'antique « Castello di Corte ». Les sculptures en marbre et en bois, les stucs, les incrustations, les fresques, alternèrent dans la décoration de ce vaste ensemble. Jules Romain, qui dirigea les travaux, peignit de sa main les *Signes du Zodiaque*, dans la salle de ce nom, les *Scènes de l'Histoire de Troie*, ainsi que la *Chasse de Diane*[4].

1. Bibl. : Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 154-155, 179, 219-220, 227-228, 265-268. — D'Arco, *delle Arti e degli Artefici di Mantova*. Mantoue, 1857. — Braghirolli, *Tiziano alla corte dei Gonzagi di Mantova*. Mantoue, 1881. — Anatole Gruyer, *Raphaël peintre de portraits*, t. I, p. 223 et suiv. — Les publications d'Antonio Bertolotti énumérées dans notre précédent volume (p. 275-276), auxquelles il faut ajouter ses *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*. Milan, s. d.

2. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 155.

3. A Alfonso Cittadella il écrivait : « Nobilis amice carissime », et au Titien : « Ex. amice carissime, ou : « Messer Tiziano mio amico carissimo ».

4. Le palais ducal de Mantoue attend encore son historien : je suis heureux d'annoncer à mes lecteurs que M. Yriarte vient d'assumer cette tâche (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1894 et suiv.). Entre de telles mains on peut être assuré que l'œuvre sera menée à bonne fin.

Aux portes de Mantoue, Frédéric commença en 1525, sur les dessins de Jules Romain, la construction du palais du Té (abréviation de « Tajetto » ou « Tejetto », passage pour l'écoulement des eaux), auquel les fresques de ce maître, la *Gigantomachie* et l'*Histoire de Psyché*, ont valu une si grande célébrité. Des milliers d'ouvriers et une centaine d'artistes y travaillèrent sans relâche [1].

Une autre résidence de Frédéric, le château de Marmirolo, situé à cinq milles de Mantoue, et brillamment décoré, lui aussi, par Jules Romain, a disparu sans laisser de traces.

L'église San Benedetto, également élevée par Jules Romain, dans l'île de Polinone, a été mieux partagée. *Le Cicerone* y admire la haute portée de la conception, ainsi que l'emploi d'un motif dont Palladio devait dans la suite tirer le plus brillant parti : l'entablement coupé par un arc portant sur deux colonnes.

Tout en comblant de faveurs Jules Romain, et sans cesser de lui témoigner une amitié, une admiration, sans réserve, Frédéric n'entendait en aucune façon s'interdire de faire appel à d'autres maîtres. En 1524, l'année même où il attachait Jules à son service, il chargea son agent à Rome de demander à Sebastiano del Piombo ou à quelque autre artiste éminent de peindre pour lui un tableau avec n'importe quel sujet, sauf un sujet religieux (« non siano cose de sancti »). Il ne désirait qu'une chose, c'est que cette peinture fût belle et agréable (« vaghe et belle da vedere »). Au Corrège, il commanda la *Léda* et la *Danaé*; au Titien le portrait d'une certaine Cornelia, suivante de la comtesse Pepoli, les médaillons des *Douze Césars*, des *Baigneuses*, la *Vierge au lapin*, etc. En 1531, il sollicita Michel-Ange d'exécuter un ouvrage quelconque — sculpture ou peinture — pour le palais du Té ; sur le refus de l'artiste, il alla jusqu'à prier le pape d'intervenir.

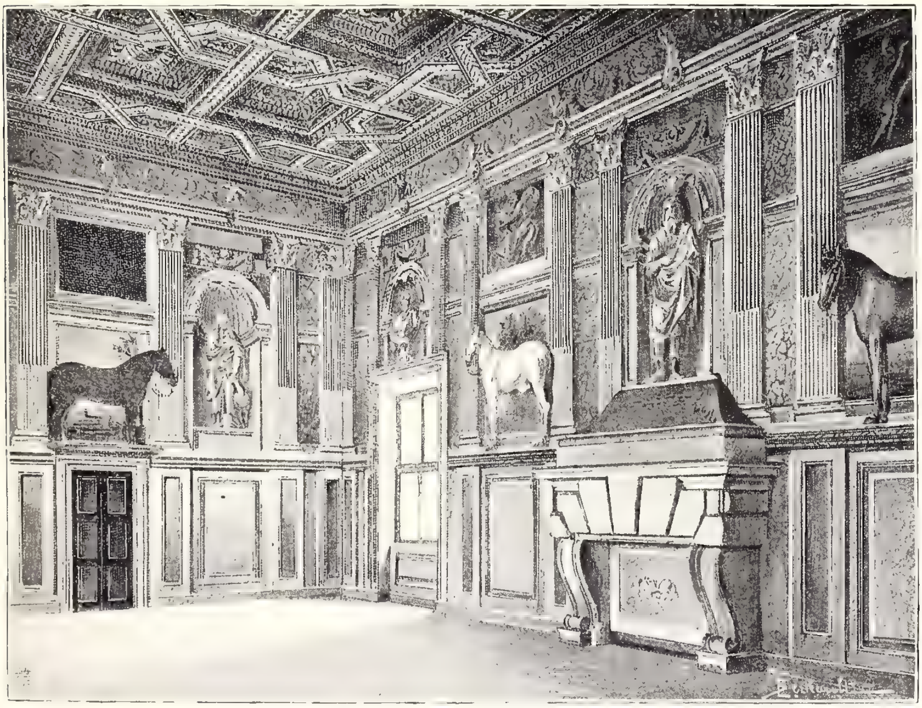
Pour sculpteur, Frédéric fit choix du Ferrarais Alfonso Cittadella ou Lombardi, qu'il employa d'une façon plus ou moins suivie depuis 1529 jusqu'à sa mort, arrivée en 1537. Le premier travail qu'il lui commanda était destiné au palais du Té : c'étaient les hermès en marbre des capitaines fameux des deux derniers siècles ; dans la suite, il le chargea de sculpter le tombeau de son père et prédécesseur le marquis François; mais Cittadella mourut avant d'avoir mené à fin ce monument.

D'autres sculpteurs célèbres encore travaillèrent pour la cour de Mantoue : tantôt c'était Jacopo Sansovino, qui sculpta pour elle, vers 1527, une *Vénus* ; tantôt Cellini, qui ciselait à son intention, en 1528, un reliquaire ; tantôt encore le Primatice, qui décora de stucs le palais du Té.

A côté de cet essaim de maîtres ayant chacun sa personnalité, évoquons la nuée des disciples formés sous la direction de Jules Romain, organisateur

1. Voy. l'article de M. Intra dans l'*Archivio storico lombardo*, 1887, t. IV, p. 65-84.

aussi intelligent qu'artiste systématique et violent : les Rinaldo Mantovano, les Camillo Mantovano, les Fermo Ghisi, les Ippolito Costa, les Giulio Campi et tant d'autres. L'action du grand vizir de l'art mantouan s'étendit jusqu'à la gravure. Sous ses auspices, une dynastie de burinistes, les Ghisi ou Mantovani, prit à tâche de répandre les compositions soit du maître, soit de Raphaël, soit de Michel-Ange. A la fin du XVI[e] siècle encore, un autre enfant de Mantoue, Andrea Andreani, se fit une grande



La Salle des Chevaux, au palais du Té à Mantoue.
(Décorée par B. Pagni et Rinaldo Mantovano.)

réputation, surtout par la reproduction du *Triomphe de Mantegna* (1599).

Parmi les artistes de passage à Mantoue à cette époque, rappelons encore deux peintres : Pordenone, qui orna de fresques la façade du palais des Ceresari, et Girolamo Pennachi de Trévise, qui fut employé au palais du Té. Quant à G.-F. Penni, qui tenta également la fortune à Mantoue, il reçut de son ancien condisciple Jules Romain un accueil si froid, qu'il ne tarda pas à s'établir ailleurs.

Des médailleurs, des orfèvres, des armuriers, des tondeurs, des brodeurs, des céramistes et autres décorateurs sans nombre travaillèrent à rehausser l'éclat de la cour de Mantoue. La dernière année de son règne (1539), Frédéric leur adjoignit l'habile tapissier flamand Nicolas Karcher. Sous la direction de ce maître, la manufacture mantouane de tapisseries mit au jour plusieurs suites

d'une grande beauté, parmi lesquelles, affirme-t-on, la réplique des *Actes des Apôtres* de Raphaël, aujourd'hui conservée à Vienne.

Un des frères de Frédéric, Ferrante (1507-1557), fondateur de la maison de Guastalla et gouverneur du Milanais pour le compte de Charles-Quint, a laissé lui aussi une trace dans l'histoire de l'art. Nous le voyons tour à tour commander au Titien deux tableaux, dont un *Enlèvement de Proserpine*, qu'il se proposait d'envoyer en Espagne à titre de cadeau (1534), et demander à un médailleur de perpétuer ses rancunes : l'Hercule armé de la massue et combattant les monstres, qu'il fit représenter au revers de ses médailles, est une allusion aux intrigues ourdies contre lui à la cour de Charles-Quint. Une statue colossale en bronze, exécutée par Leone Leoni, mais mise en place en 1594 seulement, perpétue aujourd'hui encore à Guastalla le souvenir de ce prince (gravée p. 26).



Médaille
d'Hippolyte de Gonzague
(fille de Ferrante).
Par Leone Leoni.

Revenons à Mantoue. Le règne de François III de Gonzague, fils et successeur de Frédéric (1540-1550), est marqué par la reconstruction de la cathédrale consacrée à Saint-Pierre. L'ancien sanctuaire venait d'être détruit par un incendie : le cardinal Hercule de Gonzague entreprit de le faire réédifier et chargea Jules Romain d'en dresser les plans (1545); après la mort de celui-ci, il confia la direction des travaux à Girolamo Genga, qui exécuta en 1548 un modèle de façade (non employé); à partir de 1549, il employa le Mantouan G.-B. Bertani. La décoration du monument mit en œuvre une nuée de peintres distingués : Girolamo Mazzola, Ippolito Costa, Giulio Campi de Crémone, puis un trio de Véronais, Battista d'Agnolo del Moro, Domenico Brusasorci et Paolo Farinato. Un instant, Paul Véronèse fit une apparition au milieu de ses compatriotes; mais, malgré la protection du cardinal Hercule, il se vit réduit à chercher fortune ailleurs.

A la suite de ces artistes, accordons une mention au savant antiquaire et à l'habile dessinateur de médailles Jacopo Strada († 1588), qui quitta le service des Gonzague pour celui de l'Empereur. Dans un portrait du Musée de Vienne, le Titien a représenté son compatriote debout, près d'une table chargée de médailles, tenant une statuette de Vénus.

Le frère de François, Guillaume, qui régna de 1550 à 1587, se signala par la protection accordée à Bernardo Tasso et à Fra Paolo Sarpi, plutôt que par des fondations artistiques. Nous n'avons guère à enregistrer à son actif que la commande, faite au Tintoret, de la *Bataille de Fornoue* et de différentes autres

peintures historiques, ainsi que l'embellissement de son palais de Goito.

Et cependant je ne sais quel génie tutélaire continuait à planer sur cette cour des Gonzague. Vasari, qui traversa Mantoue en 1566, déclare qu'il eut de la peine à reconnaître la ville, tant elle avait reçu d'embellissements. Plusieurs artistes de valeur, les Mantovani, y maintenaient la tradition inaugurée par Jules Romain, tandis que la décoration de l'église San Benedetto (voy. p. 268) occupait d'habiles maîtres lombards ou vénitiens : Girolamo Mazzuola, Lattanzio Gambara de Brescia et Paul Véronèse.



Une Matrone de Mantoue.
D'après le recueil de Vecellio.

Le dernier fils de Frédéric, Louis de Gonzague (1539-1595), chercha fortune en France, où il se signala par son fanatisme, et où il fonda la maison des ducs de Nevers.

On sait quel coup irréparable la guerre de la succession de Mantoue (1628-1631) et la prise de cette ville portèrent aux collections réunies avec tant d'amour. Il importe cependant de noter que la dispersion de la galerie même de tableaux est antérieure à cette catastrophe : dès 1626, le duc Vincent II avait noué des relations avec Charles Ier d'Angleterre pour la vente des principaux d'entre eux [1]. Les chefs-d'œuvre des Mantegna, des Raphaël, des Titien, des Corrège, furent ainsi perdus à jamais pour l'Italie. Après la mort de Charles Ier, ces dépouilles opimes furent mises aux enchères et dispersées dans toute l'Europe. Quelques-unes d'entre elles ont trouvé un asile au Louvre, où elles proclament la munificence éclairée de la noble dynastie des Gonzague.

A quelque distance de Mantoue, près de Viadana, un autre Gonzague, Vespasiano (1531-1591), consacra tous ses soins à l'embellissement de sa capitale, Sabbioneta, qui lui doit, à proprement parler, son existence : il en

1. Je suis redevable de cette communication à l'obligeance de M. Charles Yriarte.

fit une cité aux rues larges et régulières, bordées de belles maisons, dont les façades furent enrichies de peintures par Bernardino Campi et d'autres; bâtit une cathédrale, un théâtre à l'antique (1588), dont il confia la construction à Scamozzi; ouvrit une université; établit un atelier monétaire et une imprimerie hébraïque, etc. Le palais qu'il éleva pour son usage personnel reçut une riche bibliothèque et une collection non moins importante, dans laquelle brillaient des statues antiques. — La famille de Vespasiano s'inspira de ses préceptes en faisant appel à un des derniers sculpteurs de la Renaissance, Giovanni Battista della Porta, pour exécuter le tombeau de ce Mécène insigne[1]. — Aujourd'hui Sabbioneta n'est plus qu'un malheureux bourg déchu de sa splendeur éphémère.

1. Litta, *Famiglie celebri*.



La Sainte Famille, par Michel-Ange.
(Académie de Londres.)



La Naissance de l'Aurore, par Paul Véronèse. (Villa Barbaro à Maser.)

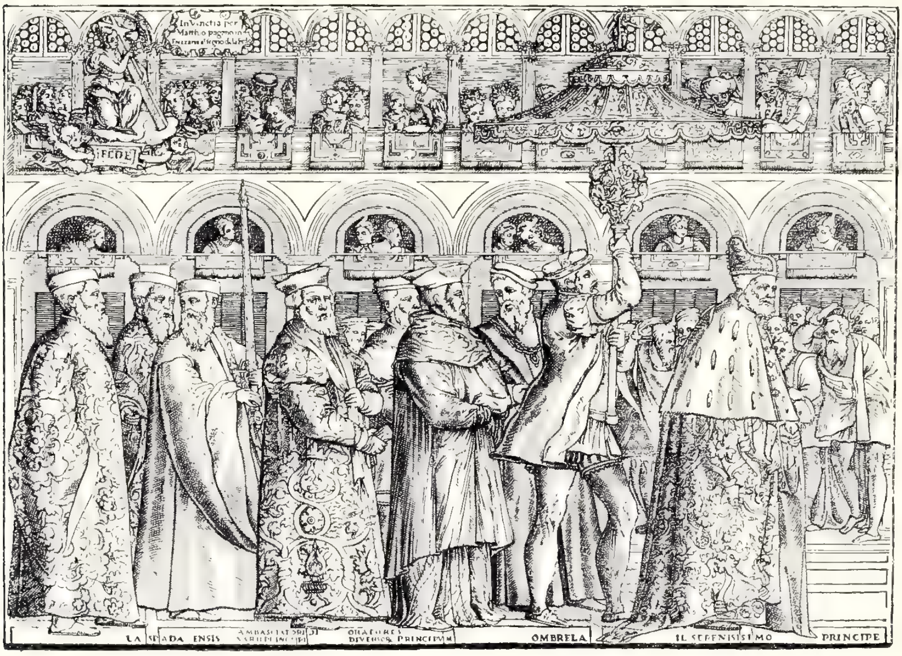
CHAPITRE IV

VENISE ET LA VÉNÉTIE. — MILAN ET LA LOMBARDIE. — LE PIÉMONT. — GÊNES ET ANDREA DORIA.

Venise voyait sa puissance décliner d'année en année depuis la prise de Constantinople; les Turcs lui avaient déjà enlevé les plus riches de ses colonies de la Méditerranée, lorsqu'elle perdit ce monopole du commerce des Indes qui avait si longtemps fait la principale source de sa prospérité. Sa suprématie politique ou commerciale compromise, la cité des doges ajouta du moins, par la culture des arts, un nouveau fleuron à sa couronne, tandis que les richesses accumulées par ses rivaux les Portugais à Lisbonne ou à Oporto ne profitèrent en rien à la cause de l'art, de la littérature, de la science, de la civilisation. Ce fut, en effet, au moment précis où l'étoile de Venise pâlit sur les mers que se leva, sur ses églises et ses palais, l'aurore d'un art nouveau. Elle était d'ailleurs toujours la ville la plus opulente de l'Italie, peut-être de l'Europe. Alors même qu'elle aurait cessé de s'enrichir, elle aurait pu vivre longtemps encore sur l'épargne colossale réunie par les générations antérieures[1].

1. Dans un de ses plus beaux sonnets (c. XLI), Vittoria Colonna pouvait sans exagération

L'École vénitienne ne fut pas seulement la dernière grande École de l'Italie, la peinture fut aussi le dernier art qui survécut à la décadence générale. La sculpture disparut la première, puis vint le tour de l'architecture, dont le plus illustre représentant, Palladio de Vicence († 1580), fut précisément un quasi Vénitien. Quelques dates pour montrer jusqu'où se prolongea la carrière des chefs de l'École vénitienne : Paris Bordone meurt en 1570, le Titien en 1576, Moroni le portraitiste en 1578, Paul Véronèse en 1588, le Tintoret en 1594, Palma le jeune en 1628. Un de nos plus délicats écri-



La Procession du Doge. D'après la gravure de Matteo Pagani (1550).

vains, un de ceux qui connaissent le mieux les choses italiennes, a eu raison de dire que la Renaissance de Venise fut d'arrière-saison, et comme le dernier rayon de l'Italie[1].

D'un bout à l'autre de ce siècle, glorieux entre tous ceux qui composent les annales de la République vénitienne, l'art se manifeste sous les formes les plus variées et les plus éclatantes : si la longue série de fêtes — couronnements, ou, comme on disait à Venise, triomphes des dogaresses, réception du

célébrer le lion de Venise, qui, seul en Italie, sauvegardait l'antique liberté et le juste empire :

> ... il leon c' ha in mar l'una superba
> Man, l'altra in terra, e sol tra noi riserba
> L'antica libertate e' l giusto impero.

1. Gebhart, *la Renaissance italienne et la Philosophie de l'Histoire*, p. 37.

futur Henri III de France (1574)[1], et tant d'autres — ne nous apparaît plus qu'à travers les pâles reflets des gravures ou des récits littéraires, les églises et les palais, les statues et les peintures monumentales, les livres illustrés, les productions infinies des arts décoratifs, nous ont conservé, dans toute leur fraîcheur, toute leur distinction ou toute leur verve, les créations des Sansovino et des Palladio, des Vittoria, des Titien, des Véronèse, des Palma, des Giunta et des Giolito, des Maioli, des verriers de Murano. L'Italie entière, puis la France, l'Allemagne, l'Espagne, et jusqu'à l'Orient, finirent par rendre



La Procession du Doge. D'après la gravure de Matteo Pagani (1550).

hommage à la magie de la peinture vénitienne, à la perfection de ses industries d'art. Le Titien devint le peintre attitré de tous les grands de son temps : les ducs de Ferrare et d'Urbin, les marquis de Mantoue, le roi François Ier, l'empereur Charles V et son fils Philippe II, le pape Paul III, sans parler des princes de la littérature, depuis l'Arioste jusqu'à l'Arétin. Mais il ne fut pas seul à bénéficier de la vogue qui s'attachait dorénavant à tout ce qui venait de Venise : en 1569 Murano reçut d'un coup de Constantinople la commande de 900 lampes de mosquée et d'un fanal[2]. Se rend-on compte de l'effet que produisirent partout ces étincelantes verreries, ces miroirs, ces

1. Voy. P. de Nolhac et A. Solerti, *il Viaggio in Italia di Enrico III, re di Francia, e le Feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*. Turin, 1890.

2. Yriarte, *la Vie d'un Patricien de Venise au XVIe siècle*, p. 147-150.

lustres, cette orfèvrerie transparente, si légère et si délicate, brillant de mille feux! Rappelons que ce fut également Venise qui répandit l'usage de la fourchette, accomplissant ainsi une révolution importante dans les usages domestiques[1].

Si dans aucune autre cité italienne les artistes n'avaient conservé de tels trésors de poésie, dans aucune autre non plus les Mécènes ne firent preuve d'un tel esprit de suite et d'une telle libéralité. Vasari n'a pas exagéré en les qualifiant d'hommes illustres et de grands esprits, à l'âme véritablement royale, ayant la pratique des grandes affaires (« pratichi delle cose del mondo ») et également familiarisés avec l'art[2].

Les chefs du gouvernement donnaient l'exemple. Sur les treize doges qui régnèrent de 1521 à 1595, il n'y en est guère dont le souvenir ne soit cher aux amis de l'art. Ce furent Antonio Grimani (1521-1523), Andrea Gritti (1523-1538), le grand ami de Sansovino, Pietro Lando (1539-1545), Fr. Donato (1545-1553), M. A. Trevisan (1553-1554), Fr. Venier (1554-1556), L. Priuli (1556-1559), G. Priuli (1555-1567), P. Loredano (1567-1570), Al. Mocenigo (1570-1577), Seb. Venier (1577-1578), Vic. da Ponte (1578-1585), Pasq. Cicogna (1585-1595). Rappeler la construction de la Librairie de Saint-Marc (1536), de la Monnaie (1536), de la loge du campanile (1540), des « Fabbriche nuove » (1555), des « Procurazie nuove » (1584), du Pont du Rialto (1588-1592), la décoration du Palais des Doges, après l'incendie de 1577, c'est proclamer l'ardeur éclairée de ces magistrats.



Le doge G. Priuli.
D'après une médaille anonyme.

Les corporations civiles ou religieuses ne déployaient pas moins de libéralité. A l'époque à laquelle Vasari publiait son ouvrage, la « scuola della Misericordia », avait déjà coûté 130000 ducats; on estimait que, terminée, ce serait le plus magnifique monument de l'Italie.

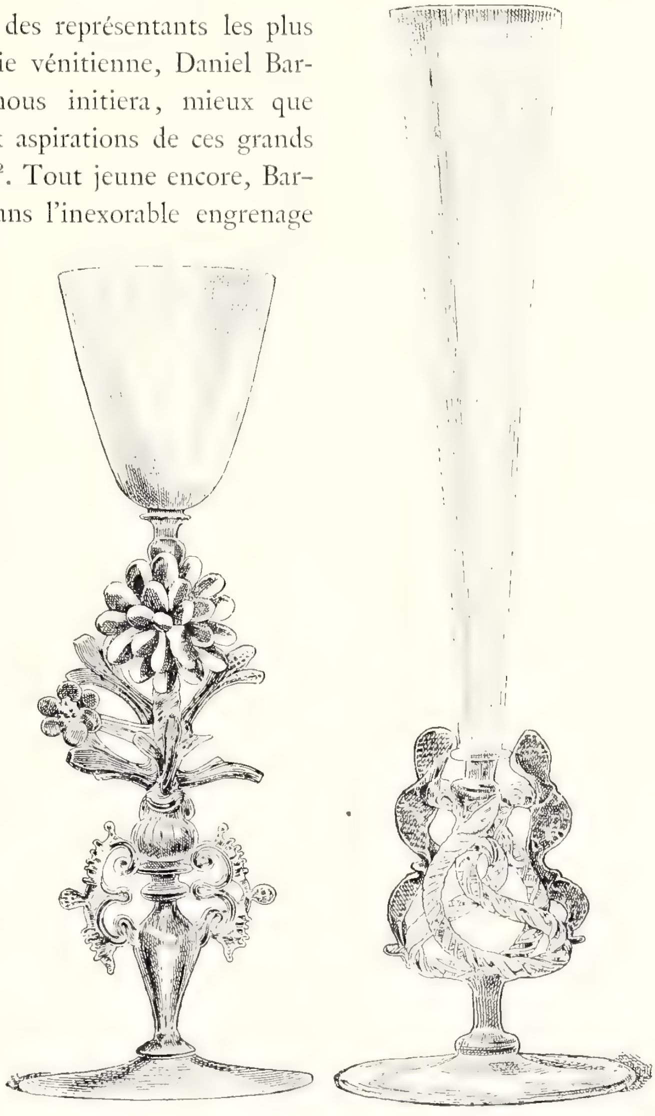
Quant aux patriciens, c'était à qui dépasserait l'autre en magnificence. Les palais privés n'eurent bientôt plus rien à envier aux monuments publics : celui que Giov. Delfino fit élever par Jac. Sansovino ne coûta pas moins de 30000 ducats. Un auteur contemporain prétend qu'à Rome, Naples, Milan, Genève, Florence, Bologne, Vérone, Brescia et Pavie, c'est tout au plus si l'on voyait quatre ou six habitations méritant le nom de palais, tandis qu'à Venise on en comptait plus de cent[3].

Parfois aussi, un simple particulier entreprenait de doter Venise de quelque

1. Bonnaffé : *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1893, p. 624.
2. Vie de J. Sansovino.
3. Fr. Sansovino, *Venetia, città nobilissima*, liv. IX, p. 261.

église monumentale. C'est ainsi que le médecin-philologue H. Tomaso Rangone de Ravenne fit reconstruire l'église de San Giuliano (1553) et restaurer celle de San Giminano[1].

La biographie d'un des représentants les plus illustres de l'aristocratie vénitienne, Daniel Barbaro (1513-1570), nous initiera, mieux que toutes les analyses, aux aspirations de ces grands Mécènes du XVIe siècle[2]. Tout jeune encore, Barbaro se trouva pris dans l'inexorable engrenage politique de sa patrie. En 1548, il se vit obligé d'aller remplir en Angleterre les fonctions d'ambassadeur et passa deux années dans ce pays, peu attrayant à coup sûr pour un Vénitien de la Renaissance. De retour dans ses foyers, il résolut, pour échapper à la tyrannie de la vie politique, d'entrer dans les ordres. Ayant obtenu en 1551 l'investiture du patriarcat d'Aquilée, la première dignité ecclésiastique de Venise, il ne songea plus qu'à se livrer à son goût pour l'étude. C'était un de ces grands travailleurs et en même temps une de ces organisations encyclopédiques si nombreuses à l'époque de la Renaissance : à la fois mathématicien, botaniste, historien, antiquaire, philosophe, poète et décorateur. Ses relations répondaient à la variété de ses goûts : il cultivait l'amitié de Bembo, de l'Arétin, de Navagero, du Tasse, de Palladio, de Vit-



Verres vénitiens du XVIe siècle. (Anc. Collection Spitzer.)

1. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 274.

2. J'emprunte les détails qui suivent à l'érudite et attachante monographie de M. Yriarte : *la Vie d'un Patricien de Venise au XVIe siècle*. Paris, Rothschild.

toria, et enfin de Paul Véronèse. Dans les arts, l'architecture eut le privilège de le captiver tout particulièrement : on lui doit une traduction et un commentaire de Vitruve (ainsi qu'un traité de la pratique de la Perspective, voy. p. 145); on lui doit surtout des compositions ornementales d'une rare beauté : le dessin du plafond de la salle des Dix, au Palais Ducal, qui lui est attribué par tous les critiques de l'époque, passe pour son chef-d'œuvre.

Le frère puîné de Daniel, Marc-Antoine (1518-1595), diplomate de carrière comme lui, n'avait pas moins de goût pour les arts. Vers 1566, tous deux fondèrent à Maser, dans le voisinage d'Asolo (province de Trévise), une villa pour la construction et la décoration de laquelle ils firent appel aux trois plus extraordinaires artistes que Venise possédât alors, Palladio, Vittoria, Véronèse. Aujourd'hui encore le tympan porte, avec l'aigle à deux têtes qui rappelle le patriarcat d'Aquilée, une inscription contenant les noms des deux frères.



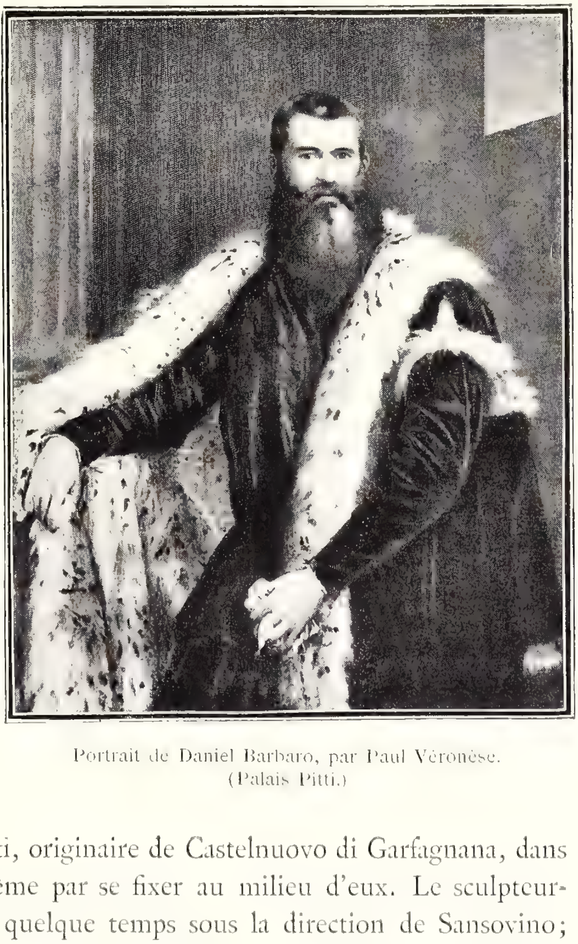
Le doge P. Loredano.
D'après les « Imagines » de Zenoi.
(Venise, 1569.)

Aux Mécènes bâtisseurs, à la façon des Barbaro, faisaient pendant les collectionneurs. Venise en comptait plus que n'importe quelle autre ville d'Italie. A leur tête brillait l'Arétin (voy. p. 175). La liste reproduite en note donnera une idée du nombre et de la richesse des cabinets formés par ses émules[1].

Quelque fastidieuses que soient ces énumérations de noms propres, en ce qui concerne Venise, une simple nomenclature en dira plus que tous les commentaires, tous les éloges. Dans l'architecture, cette cité emploie simultanément ou à tour de rôle Jac. Sansovino, San Micheli, Palladio, Giorgio Spavento, Giovanni da Ponte et Antonio Scarpagnino ou Zanfragnino, le constructeur

1. Antonio Pasqualino (peintures de Gentile da Fabriano, de Jean Bellin, d'Antonello de Messine, de Giorgione, du Titien, etc.); Andrea de' Ordoni (sculptures antiques et modernes, vases en pierres précieuses, médailles, nombreux tableaux); Taddeo Contarini (tableaux de maîtres vénitiens); Jeronimo Marcello (id.); Antonio Foscarini (antiques, cuivres de Damas, porcelaines, médailles, tableaux de Raphaël); Franc. Zio (antiques, vases en pierres dures, tableaux flamands et italiens, porcelaines, etc.); Zuanantonio Venier (tableaux de Jean Bellin, de Raphaël, de Giorgione, du Titien, tapisseries provenant du Vatican, porcelaines). Venaient ensuite les superbes séries du cardinal Grimani, le cabinet de Zuan Ram (antiques, médailles, porcelaines, Primitifs flamands et italiens, tableaux de Giorgione, du Titien, etc.), de Gabriel Vendramin (antiques, tableaux flamands et italiens, recueils de dessins); de Michiel Contarini (antiques, pierres gravées, tableaux de Mantegna et de Léonard, etc.) (Morelli, *Notizie d'opere di Disegno*). — Sur les bibliothèques, cabinets d'antiques, les collections d'instruments de musique et d'armes, de Venise, voy. en outre la *Venetia* de Sansovino, liv. VIII et IX.

du Pont du Rialto; dans la sculpture le même Sansovino, et son élève Jac. Colonna, Al. Vittoria, Pietro et Dominico da Salvo. La peinture est représentée, tout ensemble par les derniers successeurs des Bellini et par les fondateurs de la nouvelle École : Catena, Mansueti, Lotto, les Palma, le Titien, avec son armée d'imitateurs, Paul Véronèse, et le Tintoret, qui ne sont ni moins entourés, ni moins suivis; puis par Andrea Schiavone, Giuseppe Porta, Pordenone, Paris Bordone, Savoldo de Brescia, Gir. Moretto, Alessandro Moretto, les Franco, les Bonifacio, Pier Francesco Bissolo et tant d'autres.



Portrait de Daniel Barbaro, par Paul Véronèse. (Palais Pitti.)

Malgré une telle exubérance de talents, les Vénitiens ne cessèrent de faire appel à toutes les illustrations du dehors. Non contents d'avoir enlevé à Florence Jac. Sansovino, ils ambitionnèrent de conquérir Michel-Ange, alors fixé à Rome : ils lui dépêchèrent un envoyé avec mission de lui offrir 600 écus, sans aucune obligation de sa part, et pour le seul plaisir de posséder un si grand maître [1]. Ils réussirent mieux auprès d'autres artistes étrangers dont plusieurs, tels que le sculpteur Danese Cattaneo de Carrare et le peintre Giuseppe Porta, surnommé Salviati, originaire de Castelnuovo di Garfagnana, dans la même province, finirent même par se fixer au milieu d'eux. Le sculpteur-architecte Ammanati travailla quelque temps sous la direction de Sansovino; Franc. Salviati exécuta différentes peintures pour le patriarche Grimani et fit le portrait de l'Arétin; ce fut aussi pour diriger les préparatifs de la représentation d'une comédie composée par l'Arétin que Vasari fut appelé à Venise, où il décora en outre une partie du palais Cornaro. Taddeo Zucchero eut l'honneur de terminer les peintures d'une chapelle commencée pour le patriarche Grimani par Batt. Franco. Quant à Federico, le frère de Taddeo, s'il obtint quelques commandes du patriarche, il brigua en vain l'honneur d'être

1. Condivi, édit. Gori, p. 47.

employé à la décoration du palais des Doges. Refus heureux, qui fait honneur à la clairvoyance des Vénitiens!

Si, pour la gravure au burin, nous n'avons à enregistrer que deux noms, ceux d'Agostino Musi surnommé Veneziano et de Giacomo Franco, l'illustrateur des fastes et des fêtes de sa ville natale, dans la gravure sur bois les ateliers vénitiens, dirigés par les successeurs d'Alde Manuce, par les Giunta de Florence, par les Giolito de Ferrare, déploient une rare activité[1].



Portrait de M.-A. Barbaro, attribué à Paul Véronèse (Musée de Vienne.)

La Dalmatie, l'Istrie et l'Esclavonie donnèrent le jour, comme par le passé, à quelques artistes et élevèrent un certain nombre de monuments[2].

Sebenico est la patrie du peintre Andrea Meldola, surnommé Schiavone, des graveurs Martino Rota, qui travailla pour le duc Alphonse II d'Este, et Natalis Bonifacius, qui exécuta en 1589 les planches — si médiocres — de l'ouvrage de Fontana sur le déplacement de l'obélisque du Vatican; Zara, celle de l'architecte Hieronimo, qui dirigea, en 1553, à Viadana, les constructions des ducs de Mantoue. Vasari cite en outre comme originaire de l'Esclavonie le peintre « Giovanni del Carso Schiavone », qui décora une galerie du palais du Belvédère à Rome.

A Trau, l'œuvre de la cathédrale commanda quatre statues d'*Apôtres* à Alessandra Vittoria.

A Salone-Spalatro, le cardinal Trivulce fit décorer son palais par Daniel de Volterra et par Gianmaria de Milan.

L'École vénitienne étendit son action jusqu'à la Grèce. S'il n'est pas certain

1. Voy. la monographie du duc de Rivoli, *les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600.* Paris, 1894.

2. Cf. t. II, p. 292. — Voy. aussi Eitelberger, *die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens.* Vienne, 1884. — Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria.* Oxford, 1887; 3 vol. in-8°.

3. D'après M. Wickhoff, ce portrait serait l'œuvre du Tintoret.

que le peintre-graveur qui signait « Domenico delle Greche depentore veneziano », fût Grec, par contre le célèbre peintre, sculpteur et architecte Domenico Theotocopuli, qui fit fortune en Espagne, avait incontestablement la Grèce pour patrie : il était né à Crète[1].

Le Frioul, qui, à la fin du xv[e] et au commencement du xvi[e] siècle, avait fourni aux Écoles vénitienne et romaine quelques-unes de leurs plus brillantes recrues (voy. t. II, p. 293), ne cessa, pendant cette nouvelle période, d'enfanter et des artistes et des monuments. San Vito est la patrie du peintre Pomponio Amalteo, l'élève et le gendre de Pordenone; Udine, celle des peintres Giovanni Martini, Sebastiano Florigerio, Francesco Floriani, Gennesio Liberale, peut-être aussi de Girolamo Pennacchi dit de Trévise; Spilimberg doit son lustre de la fameuse Irène, l'élève du Titien. Nombreuses sont les peintures laissées dans cette région surtout par Pordenone et Pellegrino da San Daniele; non moins nombreux les palais élevés sur les plans de Palladio. — De Bassano, si longtemps obscure, surgissent les da Ponte, plus connus sous le nom de leur ville natale, les derniers champions de l'École vénitienne.



La Justice et la Paix aux pieds de Venise.
Par Paul Véronèse.
(Salle du Collège, au Palais des Doges.)

Dans le Tyrol, la ville de Trente donne le jour au sculpteur Alessandro Vittoria, ainsi qu'au graveur Antonio. Elle offre, d'autre part, l'hospitalité au sculpteur Zacchi de Volterra, qui orna de quatre statues les jardins du cardinal Bernard Clesius ou Closs (1534), aux peintres Girolamo Roma-

1. Martini, *del pittore Domenico Teotcopulo e di un suo dipinto*. Turin, 1862. — Voy. aussi les articles de M. Bikkelas dans l'Εἰκονογραφημένη Ἑστία de 1894.

nino de Brescia, Pennachi de Trévise, Dossi de Ferrare, Brusasorci de Vérone.

Vicence doit le meilleur de sa gloire à Andrea Palladio : une série de chefs-d'œuvre, la basilique, le théâtre olympique, la « Loggia del Delegato », des palais sans nombre, y proclament jusqu'à nos jours le génie de ce grand artiste. Un autre architecte vicentin, Scamozzi (1552-1616), continua l'œuvre de Palladio. Parmi les peintres indigènes, Benedetto Montagna suivit les traces de son père, Bartolommeo, tandis que Giovanni Buonconsiglio ou Marescalco sacrifia davantage à la manière vénitienne. De temps en temps aussi Pordenone, les Palma, Paul Véronèse faisaient une apparition ou envoyaient un tableau.



Une Dame de Vicence.
D'après le recueil de Vecellio.

Pour Trévise même nous n'avons guère de noms éclatants ou de chefs-d'œuvre à ajouter à ceux que nous avons indiqués antérieurement (t. II, p. 293). Mais dans les environs de cette ville, à Maser, la libéralité éclairée des Barbaro éleva, sur les plans de Palladio, la villa qui doit plus de célébrité encore aux fresques de Paul Véronèse (voy. p. 278).

A Padoue, la dernière période de la Renaissance est marquée par les efforts de Pierre Bembo, qui s'enorgueillissait à la fois des plus illustres amitiés (Raphaël, le Titien, Cellini) et de la protection accordée à des débutants appelés à devenir célèbres à leur tour, tels que Falconetto et Leone Leoni. A diverses reprises déjà nous avons eu à nous occuper de cette physionomie si curieuse. Mais le Bembo avec lequel nous avons à compter ici, n'est plus le grand « flirteur », l'ami de Catherine Cornaro et de Lucrèce Borgia, l'élégant sonnettiste, le spirituel secrétaire de Léon X. Avec l'âge, l'ambition lui est venue; je veux dire l'ambition des dignités, des honneurs. La mort de la mère de ses enfants, la fameuse Morosine, a fait disparaître le seul obstacle qui s'opposait à son entrée dans le sacré collège : c'est là que tendront désormais ses efforts. En 1539 enfin, il obtient le chapeau de cardinal. Quoique sa nouvelle dignité l'appelle

souvent à Rome, il ne cesse de considérer Padoue comme sa seconde patrie : sa bibliothèque et son cabinet, qui y restèrent jusqu'à sa mort (1547), faisaient l'admiration des étrangers. Il se montrait surtout soucieux de léguer ses traits à la postérité la plus reculée : Cellini, Alf. Lombardi, Val. Vicentino, Danese Cattaneo, Leone Leoni, les ont reproduits en marbre ou en bronze; le Titien et Vasari en peinture; San Micheli a élevé son tombeau.



Médaille de Benavides.
Par Cavino.

A côté de Bembo, le principal Mécène padouan est le jurisconsulte Marco Mantova Benavides (1489-1582); non content de réunir une précieuse et richissime collection de petits bronzes[1], il encourage plusieurs artistes de marque : au graveur Enea Vico il commande son portrait; au sculpteur Ammanati, son tombeau.

Au point de vue de la production, Padoue achève de s'absorber dans l'École vénitienne. J. Sansovino y éleva des palais et y sculpta, en bas-relief, un des *Miracles de saint Antoine*; Palladio y construisit le cloître de Sainte-Justine, tandis que Paul Véronèse défrayait les églises de tableaux. Ce sont des étrangers également qui ont exécuté, l'un, le Florentin Ammanati, le *Géant* du palais d'Arenberg, l'autre, le Français Ric. Taurino, les stalles de Sainte-Justine. On affirme même que les plans de la cathédrale ont été composés par Michel-Ange, et qu'Andrea Della Valle, avec son collaborateur Righetto, n'ont fait que diriger l'exécution. Aussi bien les artistes indigènes n'étaient-ils qu'en petit nombre, et pour la plupart des plus médiocres. Parmi eux le sculpteur Tiziano Aspetti se faisait remarquer par sa sécheresse et sa trivialité. Quant au médailleur Giovanni Cavino († 1570), il doit surtout sa notoriété à ses contrefaçons de médailles antiques.



Médaille
de Bassiano et de Cavino.
Par Cavino.

Pendant cette dernière phase encore Vérone maintient brillamment son rang. Aux artistes que nous avons précédemment énumérés (t. II, p. 295), et parmi lesquels il suffit de rappeler Michele San Micheli, les Bonifazio, Paul Véronèse, se joignent les peintres Paolo Farinato, Domenico del Riccio, surnommé Brusasorci, et Bernardino l'India. San Micheli, après avoir doté sa ville de tant de beaux palais, lui légua en mourant (1559) les plans de la célèbre « Madonna di campagna », son testament artistique.

1. Courajod, *l'Imitation et la Contrefaçon des objets d'art antiques aux XVe et XVIe siècles*, p. 67. — Le même, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1884, p. 223. — Cf. Vasari, t. VII, p. 521.

Dans la Lombardie, malgré les horreurs de la guerre, malgré la mise en coupe réglée du duché, tantôt par François I[er] et tantôt par Charles-Quint, la vitalité de cette population si active et si enthousiaste ne faillit pas.

Crémone, siège d'une école autonome (t. II, p. 298), devient, vers le milieu du siècle, comme le fief des Campi, peintres brillants, mais qui s'entendaient peut-être mieux encore à l'art de la réclame. A peine s'il y a place, à côté d'eux, pour leur compatriote Bernardino Gatti, surnommé il Soaro. Un des Campi, Giulio, fit même œuvre d'architecte : il construisit, vers 1546, pour le poète Vida, l'église Sainte-Marguerite.



Une Dame noble de Brescia.
D'après le recueil de Vecellio.

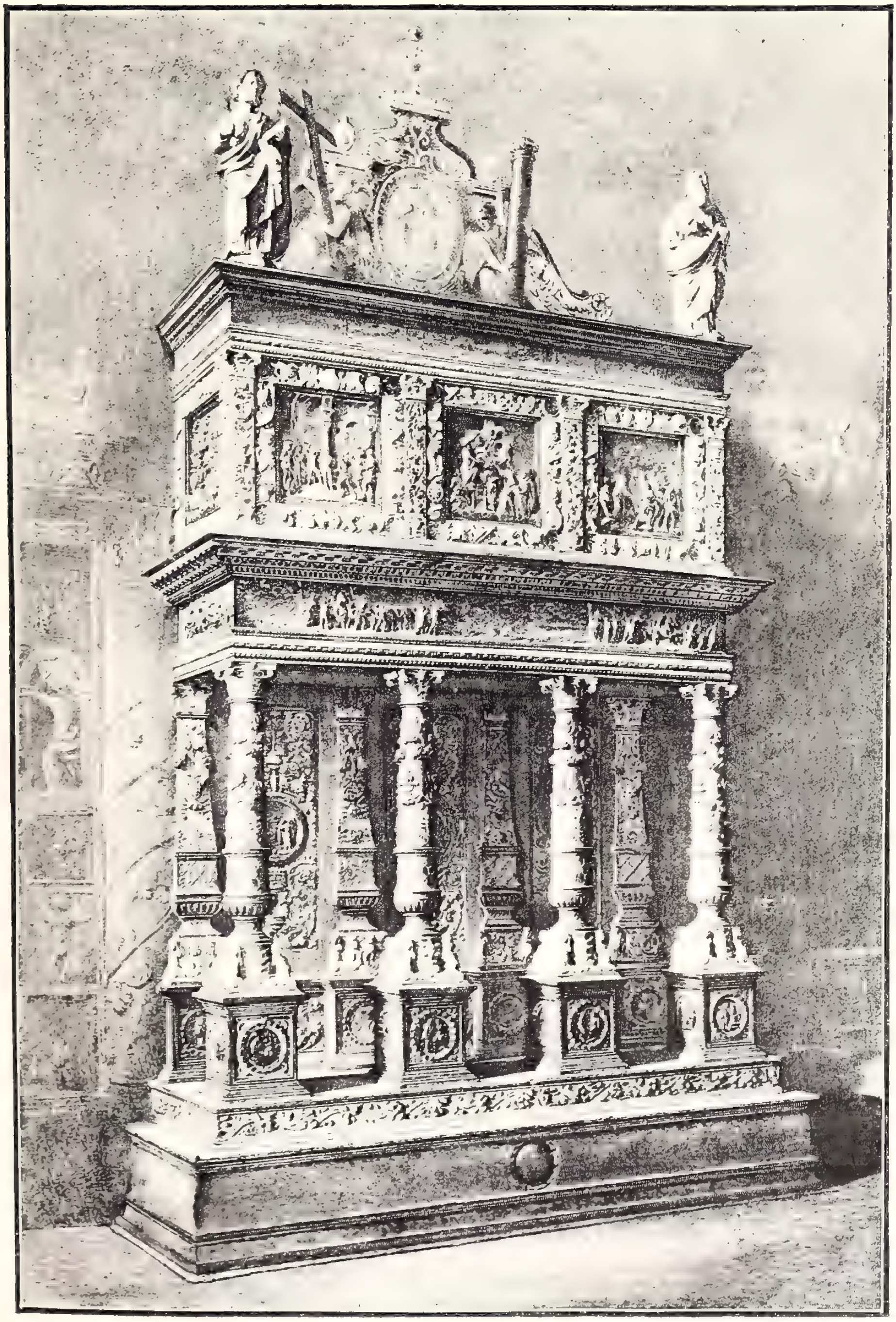
Crema avait épuisé sa vitalité pendant la période précédente : la Fin de la Renaissance n'y trouva plus aucun aliment.

A Brescia, l'École de peinture, depuis longtemps si florissante (t. II, p. 300), reçoit de nouvelles recrues. A Ferrante Ferramola († 1528), à Vincenzo Civerchio de Crema, dont la carrière se prolongea jusqu'en 1540, à Gian Girolamo Savoldo, succèdent Gir. Romanino († 1566), Aless. Bonvicino, surnommé il Moretto († 1555), Giov. Batt. Moroni († 1578), le décorateur Lattanzio Gambara, Girolomo Muziano, Calisto de Lodi, les perspectivistes Cristoforo et Stefano. Dans le domaine de la sculpture, nous avons à signaler le riche et élégant mausolée de Martinengo († 1526), conçu, malgré sa date, dans les données de l'époque précédente.

Dans les environs de Brescia, à Salo, naissent les sculpteurs Pietro et Domenico, qui se signalèrent à Venise comme imitateurs de Jacopo Sansovino.

Bergame donna le jour à l'architecte Giov. Batt. Castello († 1569), qui éleva quelques-uns des plus beaux palais de Gênes. Elle commanda diverses peintures à G. Romanino, ainsi qu'à Moretto.

Lodi doit quelque notoriété à une dynastie de peintres, les Piazza, dont le



Le Mausolée de Martinengo. (Église San Corpo di Cristo a Brescia.)

plus marquant, Calisto, un imitateur de Romanino, a laissé de nombreuses productions dans sa ville natale, à Brescia et à Milan.

Prise par l'armée française en 1527, reprise en 1528 par l'armée impériale, Pavie était épuisée de ressources et vide d'habitants. Il nous faut aller jusqu'en 1564 pour trouver une construction nouvelle de quelque importance : à ce moment le cardinal Charles Borromée fit élever le collège qui porte son nom. Seuls les chartreux continuèrent de faire travailler à l'embellissement de leur sanctuaire : en 1581 encore Montaigne put constater l'étendue des sacrifices qu'ils s'imposaient : « si lavoro di continuo con spesa incredibile ».

Côme est toujours la pépinière d'architectes et de sculpteurs dont nous avons si souvent célébré la fécondité[1]. Un de ses fils, Marcello Venusti, surnommé Mantovano († 1579), se signala en outre dans la peinture : disciple de Perino del Vaga, il eut l'honneur de pourtraire le pape Paul III. Un peu plus loin, à Mili, naquit Domenico Fontana, l'architecte de Sixte-Quint.

Grande surtout est l'activité qui règne dans les environs, sur les bords des lacs. Ici, à Gravedona, le cardinal Tolomeo Galli se fait construire une villa par Pellegrino Tibaldi; ailleurs, Luini, Gaud. Ferrari, Lanini et les autres chefs de l'École milanaise couvrent les parois des églises et des couvents de fresques où la piété la plus fervente s'allie à tant de grâce.

La Suisse italienne a été associée, elle aussi, aux dernières manifestations de la Renaissance. Lugano a commandé à Bern. Luini son dernier chef-d'œuvre, la *Crucifixion* de l'église Santa Maria degli Angeli (1529), et Arona a envoyé les représentants d'une de ses familles de sculpteurs, les Aprile, porter au loin, en Espagne, la bonne semence[2].

L'histoire de la capitale du duché, à partir du second quart du XVI[e] siècle, nous montre ce que pouvait être la vie artistique dans une grande ville italienne sous le joug de l'étranger : refoulant au fond de leur cœur leurs tristesses patriotiques, les habitants de Milan continuèrent, lorsqu'il le fallait, à déployer le luxe qui convenait à une des cités les plus riches de l'Italie; ils élevaient en même temps des églises, des monastères, des palais, sans nombre, sur lesquels Bernardino Luini jeta toutes les caresses, toutes les séductions, de son magique pinceau.

Les derniers Sforza, les deux fils de Ludovic le More, Maximilien (mort en France en 1530) et François-Marie II (mort en 1535), intervinrent à peine dans cette expansion splendide. Le premier, si nous en croyons Paul Jove, était une sorte de brute, d'une malpropreté révoltante, sans jugement aucun.

1. BIBL. : Merzario, *I Maestri comacini. Storia artistica di mille ducento anni (600-1800).* Milan, 1893.

2. Voy. le mémoire de M. Justi dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, 1892, p. 68 et suiv. — Rahn, *die Casa di Ferro bei Locarno*. Leipzig, 1891. — Le même : *die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Tessin*. Zurich, 1893.

Il n'eut d'ailleurs pas le loisir d'attacher son nom à quelque fondation : à peine s'il put confier à deux peintres de second ordre, Cotignola et Monsignori, le soin de conserver ses traits.

François-Marie II ne songea pas davantage à donner quelque cohésion aux efforts tentés autour de lui. Son règne n'est guère marqué que par les fêtes de son mariage avec Christine de Danemark, la nièce de Charles-Quint (1534). Si ce prince employa un célèbre artiste véronais, Michele San Micheli, ce fut à titre d'ingénieur militaire, non d'architecte.

Et cependant autour de lui les chefs-d'œuvre continuaient de surgir. Un allié de la famille ducale, Alexandre Bentivoglio, et avec lui sa femme Hippolyte Sforza, s'assurèrent l'immortalité en commandant à Luini les fresques du « Monasterio maggiore ». Leur palais jouissait en outre du privilège de réunir tous les beaux esprits, entre autres Bandello, qui dédia à Hippolyte son recueil de Nouvelles.



Portrait de Maximilien Sforza.
D'après la gravure publiée dans l'ouvrage de Paul Jove.

A la mort du dernier Sforza, Antonio de Leyva prit possession du duché au nom de Charles-Quint. On sait qu'à ce moment François Ier tenta une nouvelle expédition, non moins malheureuse que les précédentes. A Antonio de Leyva succédèrent le marquis del Vasto, qui pressura horriblement le duché, puis don Ferrante Gonzaga (voy. p. 270). Cet Italien, entré au service des pires ennemis de sa patrie, se signala du moins par des travaux d'édilité : il fit en outre entourer la ville d'une nouvelle enceinte. De temps en temps l'apparition du souverain (en 1541, Charles-Quint; en 1548, Philippe II) faisait oublier, un instant, par l'éclat des fêtes, les fléaux de la guerre, qui sévit autour de Milan en 1542, puis de nouveau de 1552 à 1555. Les gouverneurs qui remplacèrent Ferrante ont laissé peu de traces. La cité s'enrichit principalement, à cette époque, de monuments dus à l'initiative privée. Telles

furent les églises et les monastères élevés par les communautés religieuses, dont les envahisseurs avaient respecté les riches dotations; tel fut encore le riche palais qu'un marchand génois, Andrea Tomaso Marini, créé marquis de Casalmaggiore et duc de Terranova, fit bâtir par Galeazzo Alessi (1558 et années suivantes, aujourd'hui le Palais municipal).

Si les bâtisseurs ne manquaient pas à Milan, rien n'y était plus rare que les collectionneurs. L'anonyme de Morelli, qui visita la ville dans la première moitié du XVI[e] siècle, n'y signale qu'un seul cabinet, celui des Lampagnano, et encore ne renfermait-il que des médailles, des empreintes antiques, et un tableau de Memling.



Portrait de François-Marie II Sforza.
D'après la gravure publiée dans l'ouvrage de Paul Jove.

En 1559, l'élévation au trône pontifical d'un Milanais, Gian Angelo de Médicis, sous le nom de Pie IV, valut à la cité une série de fondations : la construction du Collège des Jurisconsultes (aujourd'hui la Bourse), un des meilleurs ouvrages de Seregni, le palais de la via di Brera, qui a subsisté jusqu'en 1865 [1], etc. Mais la plus insigne des faveurs accordées par le pape à sa ville natale fut la nomination de Charles Borromée, son neveu, à l'archevêché de Milan. Cette nomination inaugura, pour l'Église milanaise et pour tout le duché, une ère de prospérité. Charles Borromée avait été nommé archevêque en 1560, mais ce ne fut qu'en 1565 qu'il prit solennellement possession de son diocèse : il comptait alors vingt-six ans; vingt années durant, jusqu'à sa mort prématurée (1584), il donna l'exemple des plus hautes vertus, de la piété la plus fervente, de la plus féconde activité, mais aussi de tendances théocratiques qui devaient susciter d'innombrables conflits avec le gouvernement espagnol. On devine avec quelle ardeur les Milanais prirent fait et cause pour

1. Beltrami, *Palazzo di Pio IV in Milano*. Rome, 1889. (Extr. de l'*Archivio storico dell' Arte*.)

leur pasteur : dans ses luttes avec l'étranger, il leur parut le champion de leurs libertés nationales.

L'épouvantable peste de 1576-1577 paralysa de nouveau toute activité. Lorsque Milan fut rendue à la vie normale, la Renaissance avait dit son dernier mot. L'héritier de saint Charles, Frédéric Borromée (archevêque de 1595 à 1631), perpétua du moins son souvenir par une création qu'eussent pu envier les grands Mécènes du XVe et du XVIe siècle : la Bibliothèque Ambrosienne.



Hippolyte Sforza entre sainte Agnès, sainte Scholastique et sainte Catherine.
Par Bern. Luini. (« Monasterio Maggiore » à Milan.)

A défaut de Mécènes de marque, les artistes, par contre, foisonnaient à Milan.

Dans l'architecture, aux travaux plus ou moins fragmentaires des enfants du pays, Cesare Cesariano, Bramantino Suardi, la famille des Seregno, dont un membre, Vincenzo (1509-1594), construisit le « collegio dei Nobili », puis la famille des Meda, dont l'un, Giuseppe, fut attaché au Dôme de 1559 à 1589, fit suite l'imposant ensemble des églises et des palais élevés par Galeazzo Alessi de Pérouse et Pellegrino Tibaldi de Bologne.

La sculpture avait pour représentants quelques artistes indigènes : le Bambaja, qui vécut jusqu'en 1548 (voy. t. II, p. 553), Marco Ferrari d'Agrate (t. II, p. 557), puis les Brambilla, Baldassare da Lazzate, Cristoforo Lombardo, etc. En tête des étrangers, venait Leone Leoni d'Arezzo. Fixé à Milan, où il se construisit un superbe palais, il défraya de statues et la Lombardie,

et le duché de Mantoue et jusqu'à l'Espagne. Un de ses compatriotes toscans, Silvio Cosini, travailla pour le Dôme, ainsi que le Sicilien Gio. Angelo de Marinis (1556-1584). Pendant le même laps de temps, une dynastie de sculpteurs milanais, les della Porta, faisait fortune à Rome, où florissait également une brillante colonie d'orfèvres originaires de la même province.

Pour la peinture nous rencontrons tout d'abord les continuateurs de Léonard de Vinci, Bernardino Luini et les élèves de celui-ci, son fils Aurelio, Bernardino Lanini, Gaudenzio Ferrari; puis un certain nombre de représentants des Écoles voisines, les Campi, Savoldo, Moretto, etc. Jusqu'au bout l'École milanaise garda la suavité qu'elle devait aux leçons de Léonard.

Une nuée de graveurs en pierres dures continuèrent la tradition de Domenico de' Cammei; tels furent Giov. Antonio de Rossi, Jacopo et Cosimo da Trezzo, Gasparo et Girolamo Misuroni. Les Negrolo ou Nigrolo se signalèrent de leur côté dans la gravure des armures[1].

Dans l'angle nord-ouest de l'Italie, nous n'avons plus à compter, par suite de l'extinction de la dynastie des Paléologue (1533), qu'avec la maison de Savoie. Celle-ci, longtemps indifférente, commence à entrer en scène. Si le duc Charles III (1486-1553) et sa femme Béatrix de Portugal n'ont que peu fait pour la cause qui nous intéresse, le duc Emmanuel-Philibert Ier (1528-1580) et sa femme Marguerite de France, sœur de François Ier, se sont associés, non sans conviction, aux efforts tentés dans le reste de la Péninsule. La création de diverses fabriques, parmi lesquelles une de majoliques (1559), et surtout la formation d'un riche cabinet d'antiques, ont valu à ce couple la sympathie de la postérité. Le règne de Charles-Emmanuel Ier (1562-1630) est marqué entre autres par les fêtes données à l'occasion de son mariage avec Catherine d'Autriche, et par la première représentation du *Pastor fido* de Guarini (1585)[2].

L'histoire artistique des autres villes du Piémont est pauvre en événements saillants. Le plus considérable, c'est l'exécution des nombreuses fresques dont Gaudenzio Ferrari dota la ville de Varallo, située dans le voisinage de Novare.

Verceil, veuve depuis longtemps de son fils le plus illustre, le Sodoma, fit appel à différents autres peintres : G. Ferrari, les Oldoni, les Tresseni de Lodi, les Lanino, les Giovanone, etc.

Les Génois étaient des ouvriers de la dernière heure; les pouvoirs publics, les communautés religieuses, les particuliers, avaient laissé passer le moment propice sans réaliser ou même concevoir quelque entreprise transcendante. Ce fut seulement dans le second tiers du siècle que, prenant exemple sur leur

1. Voy. l'article de M. Bœheim dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1885, p. 85 et suiv.

2. Bibl. : *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, 1878, p. 31-86; 1879, p. 197 et suiv. — Angelucci, *Relazione dell' Ingresso della infante Caterina d'Austria in Torino*. Turin, 1876.

illustre concitoyen Andrea Doria, ils s'efforcèrent de regagner le temps perdu.

Jusqu'ici nous n'avons que trop souvent rencontré le condottiere de terre ferme : en la personne d'Andrea Doria (1468-1560) nous faisons connaissance avec le condottiere de mer. Andrea se signala, d'un bout à l'autre de sa longue carrière, par un esprit de suite, une loyauté et une fidélité rares chez les soldats de fortune : il sut forcer l'estime de ses adversaires par son attachement à la branche napolitaine de la maison d'Aragon, non moins que par sa longue alliance avec François Ier, qui récompensa d'éclatants services par la plus criante ingratitude. Quant à son génie militaire, il était hors de pair, tout comme ses capacités d'homme d'État, et fit de lui le premier marin de son siècle.



Dame noble de Gênes.
D'après le recueil de Vecellio.

Pour architecte de son palais, Doria choisit un élève de Michel-Ange, Fra Giovanni Angelo da Montorsoli. L'édifice élevé par celui-ci est d'une grande sobriété, qui n'exclut toutefois pas une certaine indépendance, un certain laisser-aller. Les sculpteurs auxquels fut confiée la décoration appartenaient tous, à commencer par Montorsoli, à l'École florentine. C'étaient Silvio Cosini, qui exécuta, entre autres, un buste de *Charles-Quint* [1], et Giovanni da Fiesole. Quant aux peintres, ils venaient du centre et du nord : Luzio avait pour patrie Rome, Perino del Vaga, dont les fresques font encore l'ornement du palais, venait de Florence, Beccafumi de Sienne, Girolamo de Trévise, Pordenone du Frioul.

Les leçons de Perino ne furent pas perdues : grâce à lui, Gênes eut un semblant d'École ; son beau-frère Luca Penni, ses élèves Lazzaro et Pantaleon Calvi, Giovanni et Luca Cambiaso, Semini, y laissèrent de nombreux travaux de décoration.

Montorsoli, de son côté, sculpta, outre la statue et le tombeau de Doria, un

1. Varni, *Delle opere eseguite in Genova da Silvio Cosini*. Gênes, 1868.

Saint Jean pour la cathédrale, un riche autel pour l'église San Matteo et divers autres ouvrages. Il fut suivi de Pierino de Vinci, puis de Giovan Giacomo et de Guglielmo della Porta, et enfin de Jean Bologne.

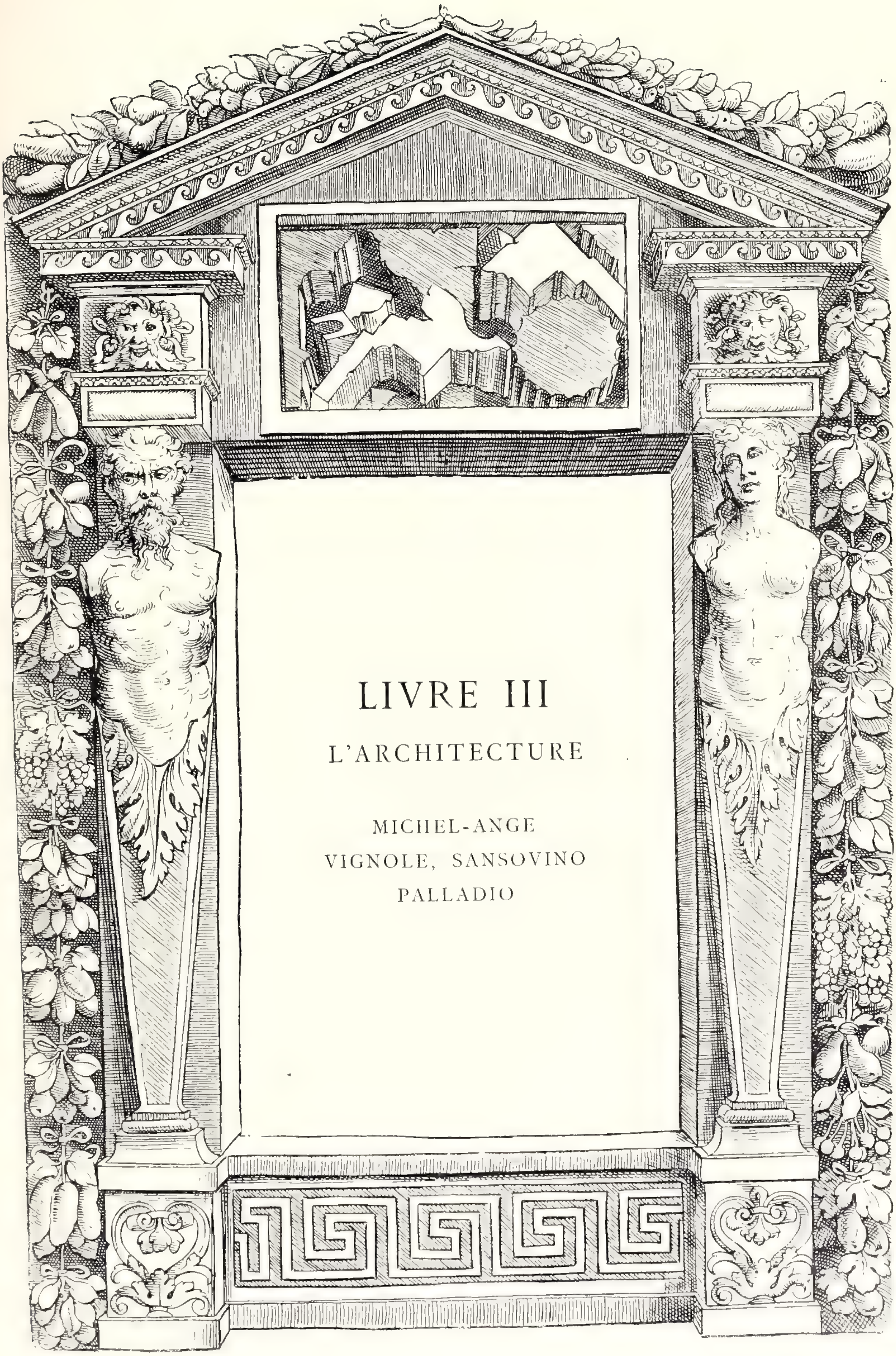
Bien autrement décisive fut l'action exercée par un architecte ombrien, qui fit de Gênes sa patrie d'adoption : fixé en 1549 sur les bords de ce golfe enchanteur, Galeazzo Alessi le dota des églises et des palais qui en renouvelèrent si complètement la physionomie. La « Strada Nuova » est sa création, à l'exception de deux ou trois édifices. A partir de ce moment, les palais génois le disputèrent en magnificence à ceux de Venise. Accordons en outre un souvenir au Lombard Rocco Pennone, qui construisit les parties les plus anciennes du Palais Ducal et peut-être aussi le célèbre escalier, ainsi qu'à son confrère G. B. Castello, de Brescia.

L'exemple de Doria piqua l'émulation de quelques-uns de ses concitoyens : Luciano Pallavicino, passant à Reggio, acheta, au poids de l'or, un tableau du Corrège; les Sauli, grands protecteurs des lettres, méritèrent bien de la cause de l'art en appelant à Gênes Alessi; Luca Giustinani chargea Palladio de lui composer un plan de palais; Luca Grimaldi commanda à Jean Bologne les statues et bas-reliefs de l'église de Castelletto (1575).

Pour finir notre exploration, il ne nous reste plus qu'à visiter, au sud de Gênes, Carrare, la patrie des marbres. De même que ses rivales de la Toscane, Fiesole, Majano et Settignano, elle enfanta un essaim de sculpteurs célèbres : les Calamech, les Danese Cattaneo, les Antonio Maffiolo, les Batt. Nelli, pour ne point parler de tant d'étrangers illustres, tels que Michel-Ange, auxquels elle offrit l'hospitalité, des mois durant, au milieu de ses carrières.



Médaille d'Andrea Doria.
Par Leone Leoni.

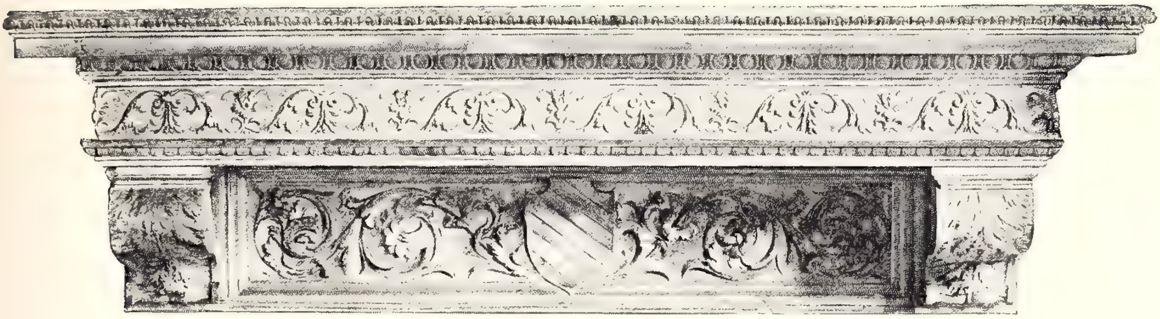


LIVRE III

L'ARCHITECTURE

MICHEL-ANGE
VIGNOLE, SANSOVINO
PALLADIO

Frontispice du Traité d'Architecture de Serlio (Venise, 1551.)



Entablement du mausolée de Fil. Decio († 1535), par Stagio Stagi.
(Campo Santo de Pise.)

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE DE LA FIN DE LA RENAISSANCE. — LES OUVRAGES THÉORIQUES ET LES ORDRES. — LES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS DE LA CONSTRUCTION ET LES DIFFÉRENTS GENRES D'ÉDIFICES.

Il est impossible de ne pas reconnaître que c'est dans le domaine de l'architecture que la Fin de la Renaissance a accompli les plus grandes choses. A la mort de Léon X, la sculpture, abstraction faite des tombeaux des Médicis, avait dit son dernier mot. En peinture, si nous mettons à part les Écoles de Venise et de Parme, aucune conquête essentielle ne vint s'ajouter à l'œuvre des maîtres de l'Age d'Or. Pour l'architecture au contraire, on ne comprendrait pas la Renaissance s'arrêtant à Bramante. Il faudra l'effort d'une génération encore pour que les principes de l'art antique pénètrent dans l'esprit de la société, pour qu'ils s'affirment avec autorité et avec éclat. La Fin de la Renaissance seulement verra paraître les bâtisseurs assez énergiques pour transformer en quelques lustres des quartiers entiers et les architectes capables de mettre leur empreinte, non plus seulement sur un édifice isolé, mais sur de vastes ensembles. On dirait que les moyens d'exécution ont progressé dans la mesure même où l'esthétique gagnait en fermeté. Avec quelle liberté les successeurs de Bramante ne manient-ils pas dorénavant les masses! Quelle fécondité de ressources pour

provoquer les contrastes, en multipliant les plans, en utilisant ou au besoin en créant des différences de niveau! En un mot, tandis que la sculpture et la peinture se laissent de plus en plus aller à la frivolité, l'architecture se fait de plus en plus savante et sérieuse[1].

Un fait qui montre jusqu'à l'évidence de quelle vitalité les Écoles italiennes étaient encore douées, c'est la variété même des aspirations qui se font jour chez les différentes Écoles. Prenons Michel-Ange et Palladio : peut-on imaginer deux maîtres plus dissemblables! L'un cherche avant tout le mouvement, l'autre avant tout l'harmonie, des lignes tranquilles et pures. Opposons maintenant Palladio à Alessi : ici encore quel contraste! Le premier préconise l'Ordre colossal, encadrant jusqu'à deux ou trois étages dans une seule ordonnance de colonnes ou de pilastres; le second morcelle à l'infini et place l'effet dans la multiplicité des motifs. Bref, que l'on considère les proportions données aux différents membres de l'architecture ou la combinaison de ces membres les uns avec les autres, les innovations sont également importantes[2].

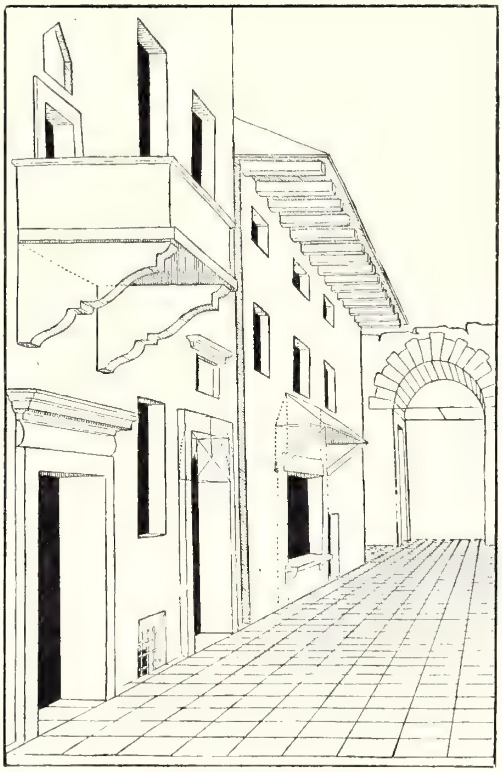
Cependant, à travers la multiplicité des efforts et la diversité des tendances, un trait se dégage avec une extrême netteté : les combinaisons désormais sont raisonnées et voulues plutôt que primesautières. A l'ère de l'inspiration, aux intuitions du génie, ont succédé de patients et laborieux calculs. Assurément, plus d'un chef-d'œuvre encore prendra naissance, mais la réflexion y aura plus

1. Le lecteur comprendra que, dans un travail tel que celui-ci, je ne saurais examiner par le menu tant de problèmes de l'ordre technique. Je me console d'autant plus facilement de négliger cette tâche, qu'une série d'auteurs étrangers ont en quelque sorte épuisé la matière : il suffit de rappeler parmi eux Burckhardt (*der Cicerone* et *Geschichte der Renaissance in Italien*); — M. Bühlmann (*die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance*. Stuttgart, 1872-1877); — M. Thiersch (les Proportions, dans le *Handbuch der Architektur* de Durm, 14ᵉ partie, t. I, p. 70-83); — H. de Geymüller (*die Architektur der Renaissance in Toscana*. Munich, 1885 et suiv., et *the School of Bramante*. Londres, 1891); — Redtenbacher (*die Architektur der ital. Renaissance*; Francfort, 1886); — Ebe (*die Spæt-Renaissance*; Berlin, 1886); — Gurlitt (*Geschichte des Barockstils in Italien*; Stuttgart, 1887). Parmi les travaux français, je citerai l'*Histoire des plus célèbres architectes* de Quatremère de Quincy, les *Edifices de Rome moderne* de Letarouilly, l'*Architecture de la Renaissance* de M. Palustre. Voy. en outre la bibliographie donnée dans notre tome I, p. 372.

2. Il ne sera pas sans intérêt de rechercher l'origine des grands architectes appartenant à la dernière période de la Renaissance : Peruzzi, Jules Romain, Serlio, Vignole, Vasari, Buontalenti, Pell. Tibaldi, avaient débuté par la peinture; Michel-Ange, Sansovino, Ammanati, par la sculpture; seuls Antonio da San Gallo, San Micheli, Alessi et Palladio s'étaient consacrés dès la jeunesse à l'art de bâtir.

D'autre part, comme dans le passé, certains architectes sont en même temps entrepreneurs : ainsi Battista da San Gallo, ainsi Giovanni Mangone, qui travaillaient simultanément pour la cour de Rome en qualité de vérificateurs des travaux d'autrui et d'entrepreneurs pour leur propre compte. — Vasari, par contre, s'en remettait à des subalternes du soin de diriger la construction des édifices dont il avait élaboré le plan : ce fut un certain « maestro Bernardo » qui remplit cette mission à son égard. — L'architecte était considéré comme civilement responsable. Après l'écroulement de la voûte de la bibliothèque de Saint-Marc, Sansovino fut mis en prison et condamné à 1000 ducats d'or de dommages-intérêts. Il eut beaucoup de peine à se justifier et à obtenir le remboursement des sommes qu'il avait payées.

de part que la fantaisie ou le sentiment. La pleine possession de tous les secrets techniques et de toutes les règles du style classique explique en outre comment les architectes ont pu se porter avec tant de liberté les uns à gauche, les autres à droite; s'attacher les uns au rythme, les autres au mouvement. Rien de plus aisé, quand la conviction et la spontanéité ont faibli, que de choisir ainsi entre les extrêmes. Les représentants de l'Age d'Or et les Primitifs auraient été fort embarrassés d'en agir à leur guise : ils ignoraient cette faculté de faire des retours sur eux-mêmes, et semblaient obéir à une sorte de nécessité intime. C'est ainsi que, dans l'invention comme dans le style, nous voyons la raison se substituer progressivement à l'imagination, la science à la fantaisie[1]. Abstraction faite de Michel-Ange et de son École, les grands architectes de la Fin de la Renaissance professent avant tout le respect des Ordres tels qu'ils avaient été élaborés par l'antiquité romaine.



Perspective d'une rue.
D'après la gravure de Serlio (liv. II).

Il n'est pas surprenant, étant donnés de pareilles habitudes et de pareils instincts, que les OUVRAGES THÉORIQUES gagnent en importance et en autorité. L'adjonction des gravures — soit sur bois, soit sur cuivre — facilita encore la tâche des imitateurs : ils n'eurent même plus besoin d'interpréter le texte, de traduire les formules; il leur suffisait de copier les figures.

1. Veut-on savoir jusqu'où les architectes de la Fin de la Renaissance poussaient les investigations techniques, on n'a qu'à consulter les biographies de Sansovino et de Bertani. Le premier proposa de chercher le moyen de faire tomber exactement le milieu de la métope sur l'angle de la frise dorique, et toute l'Italie s'agita pour résoudre ce problème, qui occupa non seulement les architectes, mais le cardinal Bembo, Mgr Tolomei et d'autres (Quatremère de Quincy, *Histoire des plus célèbres Architectes*, t. I, p. 278-279). Le second se signala par ses savantes observations sur la volute ionique. Il avait élevé à la porte d'entrée de sa maison, à Mantoue, une colonne de pierre accompagnée de tous les genres de mesures, comme le palme, le pouce, le pied et la brasse antiques, afin que chacun pût vérifier si les proportions qu'il avait adoptées étaient justes ou non (Vasari). — Sur le rôle joué par les théories platoniciennes dans l'évolu-

Dans les nombreux traités qui virent le jour à cette époque, le fait saillant, c'est un respect de plus en plus profond pour Vitruve (voy. ci-dessus p. 108-110, 141, et t. II, p. 317-318). On n'admet plus que cinq Ordres, pas un de plus : il est vrai qu'en les combinant on pouvait réaliser une variété infinie.

Trois noms personnifient ce grand effort de codification : Serlio, Vignole et Palladio[1].

Sebastiano Serlio (né à Bologne en 1475, mort à Fontainebleau en 1552) doit sa réputation à ses ouvrages théoriques, non à ses constructions[2] : jusqu'ici, en effet, il a été impossible de lui attribuer, avec quelque vraisemblance, n'importe quel édifice. L'existence de ce théoricien se partagea entre Rome, où il se familiarisa avec les monuments de l'antiquité et avec les principes de Peruzzi, qui lui légua ses dessins, Venise, où il entretint des relations suivies avec San Michele, Sansovino et Palladio, et la France, où il passa ses dernières années. Il semble avoir mené une existence assez misérable et ne comptait pas moins de soixante-six ans lorsque François I[er] l'appela auprès de lui, en 1541, en qualité de « peintre et d'architecteur ordinaire au fait de ses ... édiffices et bastiments au lieu de Fontainebleau, et aux gages de 400 livres par an ». Tout en le comblant de faveurs, le roi négligeait de l'employer. Aussi l'artiste italien s'ennuyait-il à périr dans ce site enchanteur : « me retrouvant continuellement, disait-il, dans cette solitude de Fontainebleau, où il y a plus de bêtes sauvages que d'hommes ».

Serlio consacra les trop nombreux loisirs que lui laissaient ses fonctions à achever sa grande publication : les *Règles générales d'Architecture*[3]. Voici l'économie de ce travail : le premier livre contient les notions élémentaires de

tion de la Renaissance, voy. notre tome II, p. 439; sur les différences entre l'architecture du XVI[e] siècle et celle du XV[e], le même volume, p. 80-81.

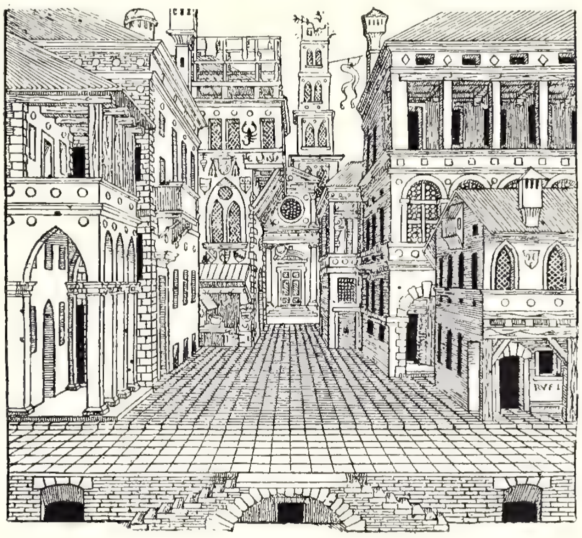
1. Quelques notes ici sur les ouvrages de second ordre : Dans ceux de Cesariano *(di Lucio Vetruvio Pollione de Architectura.* Côme, 1521) et de G. B. Caporali de Pérouse (*Architettura con il suo commento et figure. Vetruvio in volgar lingua raportata per M. Giambatista Caporali di Perugia* (Pérouse, 1536 ; le privilège est de 1533), le texte est aussi insipide que l'illustration est grossière. Le traité de Scamozzi (1552-1616) ne fut publié qu'en 1615 : il ne rentre donc plus dans le cadre du présent travail.

2. Bibl. Amorini, *Elogio di Sebastiano Serlio.* Bologne, 1823. — Promis, *Ingegneri e Scrittori militari bolognesi;* Turin, 1863. — Charvet, *Sébastien Serlio,* 1475-1554. Lyon, 1869. — Redtenbacher, *die Architektur der ital. Renaissance,* p. 53-59.

3. Les *Regole generali di Architettura... sopra le cinque maniere degli Edificj* (formant le IV[e] livre) parurent en 1537 à Venise. Elles furent suivies en 1540 du troisième livre (Venise), en 1545 du premier et du second (Paris), en 1547 du cinquième (Paris). Depuis, le traité a été souvent réimprimé. — Dans un ouvrage à part, Serlio a publié trente portes « di opera rustica misti con diversi ordini » et vingt autres (Lyon, 1551). Cette fois-ci il a eu recours à la gravure sur cuivre. Ses portes sont du goût le plus douteux ; l'auteur a essayé d'obtenir la variété en recourant à toutes sortes d'artifices, de subterfuges : emploi de colonnes rustiques d'un style bizarre, gaines en forme de paniers, etc. Il ne sera pas sans intérêt de relever l'opinion des contemporains sur ces compositions : d'après Vasari, les trente premières portes sont d'un goût irrégulier et capricieux, et les vingt autres d'un style sage et pur!

géométrie; le second, un traité de perspective; le troisième est consacré aux antiquités de Rome (« Roma quanta fuit ipsa ruina docet »); le quatrième, le plus important, traite des règles générales de l'architecture et des cinq Ordres; il donne en outre des plans de palais avec des détails; le cinquième enfin fait connaître les diverses formes d'églises (« tempii sacri secondo il costume christiano »), avec des plans et des élévations à l'appui. Les gravures sur bois qui accompagnent le texte sont assez rudes et ne rendent qu'imparfaitement les finesses des dessins originaux.

Le goût chez Serlio n'était pas à la hauteur de la science. Prenez le frontispice de son premier livre (1545) : que d'agitation déjà, et comme on sent que Michel-Ange a passé par là! Ce ne sont qu'échancrures, contournements, banderoles, cartouches aux bords relevés, découpures bizarres, angles rentrants et angles saillants : on dirait parfois de la menuiserie, non plus de l'architecture. A cet égard, Serlio est le vrai précurseur de Dietterlin.



Une Rue italienne au XVI[e] siècle.
D'après la gravure de Serlio (liv. II).

Dans l'ouvrage de Vignole[1], le texte est absolument subordonné aux planches, qui sont soigneusement gravées sur cuivre : il n'y apparaît que sous forme de légendes. La principale préoccupation de l'auteur est d'établir les mesures exactes de chacun des facteurs composant un Ordre — plinthes, fûts, chapiteaux, frises, corniches, etc., etc. —, non moins que celles des espacements compris entre les colonnes. C'est, en un mot, un recueil de formules, presque de schémas, dont le succès devait être en raison même de sa sobriété. — Est-il nécessaire d'ajouter que Vignole, de même que Serlio et Palladio, ne connaît que l'architecture romaine? De là bien des erreurs. Les historiens modernes ont chargé ce maître de toutes les iniquités d'Israël, mais n'est-ce pas plutôt à Alberti et à Brunellesco que remontent les responsabilités!

L'ouvrage de Palladio[2] est composé d'une façon plus méthodique que celui de Serlio; il révèle en outre des connaissances plus pénétrantes. Dans le premier

1. *Regola delli cinque Ordini d'Architettura. Libro primo et originale...* 1563.

2. *I quattro Libri dell'Architettura.* Venise, 1570. Les gravures sur bois qui accompagnent cet ouvrage ne sont guère supérieures à celles du Traité de Serlio.

livre, l'auteur étudie les matériaux, les systèmes de construction, les Ordres; dans le second, les palais et habitations des particuliers, avec force gravures, d'après ses propres compositions; dans le troisième, il traite des rues, des ponts, des places, des basiliques; dans le quatrième, il passe en revue les temples antiques de Rome et de quelques autres villes, soit de l'Italie, soit de l'étranger (la « Mazon quarrée » de Nîmes, etc.).

Sous l'action des théoriciens, d'accord en cela avec le goût du public, il se produit dans l'aménagement des villes, des places et des rues, dans l'appropriation des ensembles et dans les menus détails de l'installation, une réaction de plus en plus prononcée contre les errements du moyen âge, une poursuite de plus en plus ardente de la symétrie et de la régularité : aux ruelles obscures et tortueuses du temps jadis succèdent des avenues pleines d'air, inondées de lumière[1]. Telles furent les villes improvisées par les derniers grands bâtisseurs du XVIe siècle : Castro et Sabbionetta. Jules Romain et Gal. Alessi s'inspirèrent des mêmes principes dans leur transformation de Mantoue et de Gênes, Sixte Quint dans sa transformation de Rome (voy. p. 244 et 267).

S'agit-il de créer des PLACES, on ne se contente plus de leur assurer un cadre monumental (Michel-Ange proposa de continuer autour de la place de la Seigneurie un système de loges analogue à celui des Lanzi, mais son projet n'eut pas de suite) : on les enrichit à l'aide de toutes sortes d'inventions : fontaines, statues équestres, obélisques (place de la Seigneurie et place de l'Annonciation à Florence, place de Saint-Pierre et place du Latran à Rome, etc.). Dans l'aménagement de la place du Capitole, on tire parti des accidents du terrain pour établir des rampes ou des escaliers.

Fait remarquable et qui mérite d'être proposé en exemple aux bâtisseurs modernes : à Gênes, lors de la construction de la « Strada Nuova », les voisins s'entendirent pour choisir un axe commun, afin que dans les palais qui se faisaient face la vue pût être comme doublée à travers les portiques[2].

A la suite de ces aperçus généraux, abordons par le menu les questions si multiples qui se rattachent à la suprême évolution de l'architecture italienne du XVIe siècle.

En matière de CONSTRUCTION, les dernières difficultés sont définitivement surmontées. L'achèvement de la coupole de Saint-Pierre et le déplacement de l'obélisque du Vatican[3] révèlent chez Michel-Ange et chez Fontana des connaissances techniques égales aux qualités artistiques. Palladio, de son côté, réalisa un tour de force en donnant à la basilique gothique de Vicence un revêtement

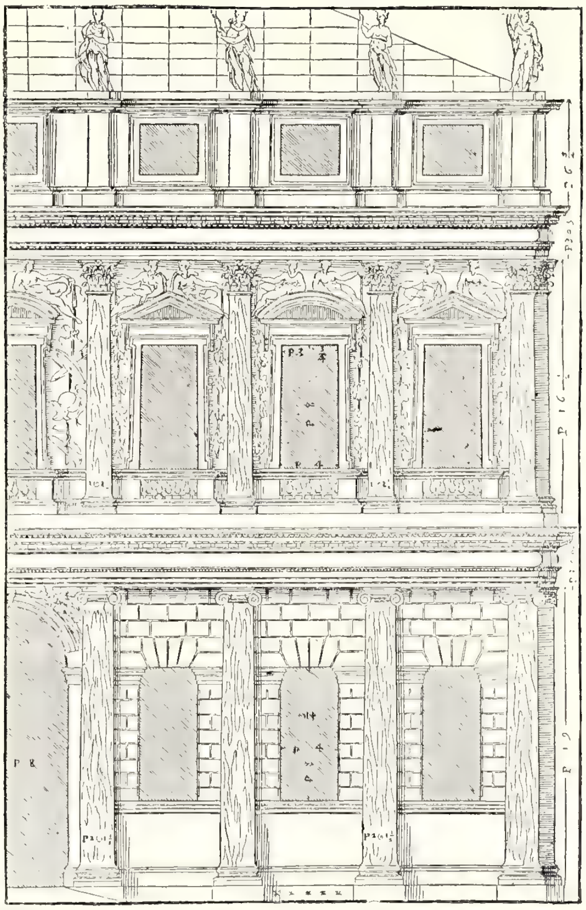
1. Voy. l'article de M. Oettingen sur la « ville idéale » de Vasari dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1891 (p. 21 et suiv.). — Palladio, livre III, ch. XVI.

2. *Le Cicerone*, trad. franç., p. 256.

3. Fontana, *del Modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano e delle Fabriche fatte da Nostro Signore Sisto V*. Rome, 1589.

qui, non seulement la consolidait extérieurement, mais encore s'harmonisait merveilleusement avec elle.

Malgré une telle science et une telle précision dans les calculs, la confection d'un MODÈLE EN BOIS (t. II, p. 320) précède toute construction de quelque importance. Les artistes chargés de ces réductions étaient d'ordinaire eux-mêmes des architectes de mérite. Celui qui exécuta le modèle de la basilique de Saint-Pierre de Rome (35 palmes de long sur 26 de large et 20 1/2 de haut!), tel que l'avait composé Antonio da San Gallo, n'était autre que Labacco, l'auteur d'un recueil d'antiquités fort connu, et la rémunération qu'il reçut ne s'éleva pas à moins de 5184 écus d'or (3 ou 400 000 francs!) Mais l'énormité de la dépense fut la condamnation même du projet : le modèle composé pour le même édifice par Michel-Ange ne coûta que 25 écus et rallia tous les suffrages.



Projet de palais.
D'après le Traité d'Architecture de Palladio (liv. II).

A Florence, l'œuvre du Dôme commanda toute une série de modèles de façade à G. A. Dosio, à Jean Bologne, à Bern. Buontalenti ; le prince Jean de Médicis, qui se piquait de connaissances en architecture, ne dédaigna pas d'en composer un.

Fidèle aux pratiques de la sculpture, alors même qu'il faisait de l'architecture, Michel-Ange se servit de terre glaise, non de bois, pour exécuter le modèle de l'escalier de la Bibliothèque Laurentienne[1], ainsi que le modèle de l'église Saint-Jean des Florentins.

1. *Lettere*, p. 550.

Comme MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION, le marbre l'emporte de plus en plus sur la pierre de taille et celle-ci de plus en plus sur la brique. Cette dernière n'est plus guère employée qu'à Bologne, à Ferrare et en Lombardie. Et encore[1], quand il est impossible de s'en passer, la recouvre-t-on d'un crépi, ou lui donne-t-on, à l'aide du stuc, l'apparence du marbre. D'après Burckhardt, le palais du Té serait la première construction monumentale dans laquelle on aurait eu recours à des artifices de ce genre, alors qu'il eût été si simple, ne disposant que de briques, de laisser à celles-ci leur couleur naturelle.

En même temps que la brique disparaissent les ornements en terre cuite.

Parfois aussi on faisait entrer le fer dans la construction; c'est ainsi que ce métal remplaça le bois dans le palais de la Monnaie de Venise, un des chefs-d'œuvre de Sansovino (il s'agissait avant tout de préserver l'édifice du feu). On se servait en outre couramment d'armatures en fer, soit pour consolider des voûtes anciennes, soit pour en construire de nouvelles (Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, également construite par Sansovino).

Les tuiles de plomb continuèrent à être d'un emploi courant. On s'en servit entre autres pour recouvrir l'église de Lorette, ainsi que les palais édifiés à Rome par Paul III.

Dans le choix de l'APPAREIL, le fait le plus saillant est le regain de faveur dont s'enorgueillit l'appareil rustique, dédaigné pendant un temps (t. II, p. 322). Prenant exemple sur Bramante, qui dans son palais du Borgo en avait fait usage pour le rez-de-chaussée, Jules Romain et San Micheli le prodiguent parfois sans nécessité, en l'associant à l'ordre dorique[2]. Girolamo da Carpi fait contraster (palais Crispi à Ferrare) des portes cochères en rustique avec des murs en briques, relevés aux extrémités par une rangée unique de blocs également en rustique. La façade d'un des palais construits à Rome par Mazzoni, le palais Spada, fournit à cet égard un enseignement plus mémorable encore : l'auteur s'ingénie à opposer la nudité du rez-de-chaussée en rustique à la richesse du premier étage et surtout à celle de l'intervalle compris entre cet étage et l'étage supérieur : ce ne sont que festons, tentures, niches, inscriptions, etc. Le style baroque n'eût pas su mieux faire.

L'emploi des pointes de diamant se généralise (voy. t. I, p. 383). Un palais

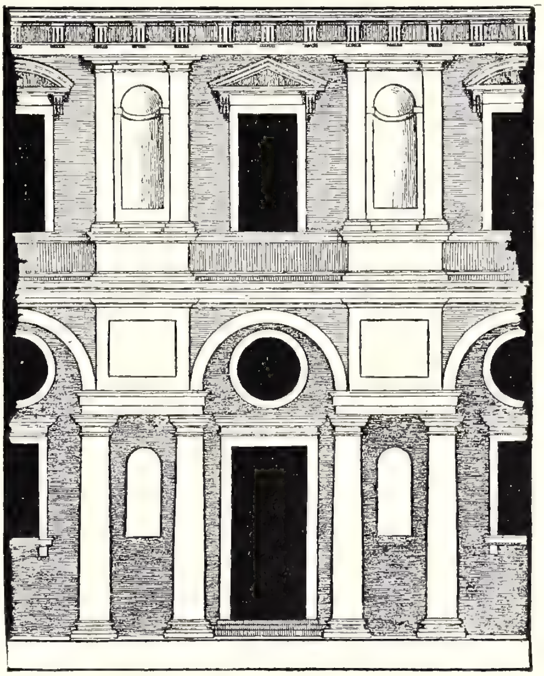
1. En 1551, Giovanni (Nanni) di Bartolommeo dei Lippi obtint un privilège pour un nouveau procédé de fabrication de briques, égales pour la dureté et la solidité à celles des anciens Romains (Bertolotti : *Arte e Storia*, 1886, p. 195). Sur les matériaux employés à Venise, voy. Sansovino, *Venetia* (édit. de 1604, fol. 262). — Certaines provinces conservaient le monopole de certaines spécialités, comme aujourd'hui les Piémontais pour les travaux de terrassement. A Venise, les fabricants de pavements (« terrazzi ») étaient la plupart originaires de Forli (Sansovino, *ibid.*, fol. 262 v°).

2. Les bossages et les refends, d'après l'expression pittoresque de Quatremère de Quincy, sont comme les ombres dans la peinture, c'est-à-dire des moyens d'opposition qui font valoir les parties lisses et laissent mieux briller l'élégance des colonnes et des ornements. (*Histoire des plus célèbres Architectes*, t. I, p. 65-67, 348-350; t. II, p. 12.)

de Macerata se signale entre autres par l'emploi de ce genre d'appareil[1].

Il ne semble pas, d'autre part, que les architectes italiens aient connu les bossages vermiculés ou à gouttes de suif, chers à nos architectes français.

Décrire tous les artifices mis en œuvre pour donner plus de variété aux ouvertures, PORTES OU FENÊTRES[2], serait une tâche qui nous entraînerait trop loin. Bornons-nous à signaler l'invention des frontons brisés (due à Michel-Ange), qui alternent désormais avec les frontons semi-circulaires ou triangulaires, celle des consoles allongées, soutenant les fenêtres (exemples : la villa Lante à Rome, les palais construits par Vasari); puis celle des chambranles à crossettes, c'est-à-dire des chambranles dont les moulures forment une saillie aux quatre angles[3]. Cette disposition peu heureuse se rencontre en germe au palais Massimi à Rome, puis au palais Bochi-Piella à Bologne, et bientôt partout.



Les Ordres appliqués à la décoration d'une façade de palais.
D'après la gravure de Serlio (liv. IV).

Plus disgracieuses encore sont les fenêtres en éventail, c'est-à-dire composées de cintres sans jambages, dont Galeazzo Alessi semble avoir le premier fait usage dans l'église Sainte-Marie de Carignan à Gênes[4].

Les fenêtres mezzanines, peu usitées auparavant, acquièrent une grande importance (palais de Peruzzi, etc.).

1. Voy. le livre IV de Serlio (fol. 16) et le *Voyage* de Montaigne (p. 345). Cette mode se répandit à l'étranger. Exemples : le palais à facettes du Kremlin à Moscou, la « Casa de los Picos » à Ségovie.

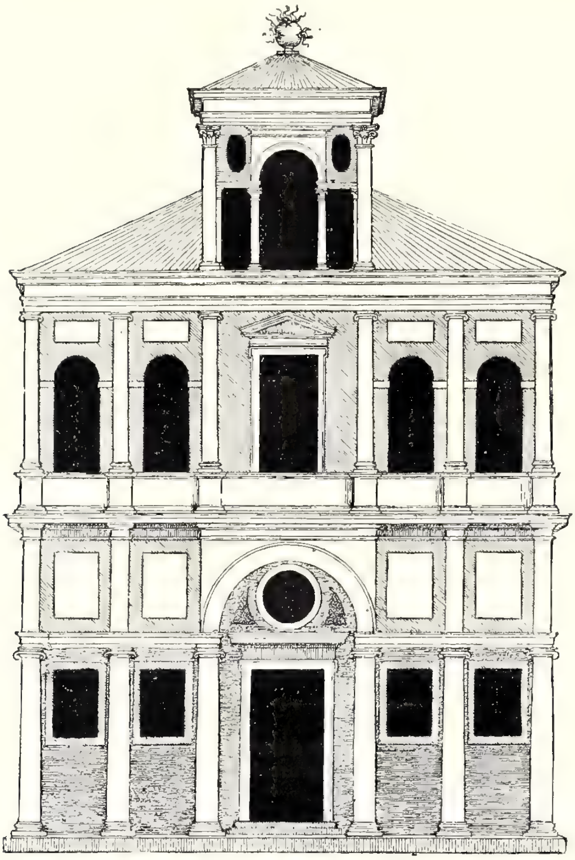
2. Si à Venise toutes les fenêtres étaient garnies de vitres, dans beaucoup d'autres villes des toiles cirées ou des bandes de papier protégeaient seules contre les intempéries. Et encore ces précautions formaient-elles l'exception. D'ordinaire, pour se garantir du froid ou de la pluie, on n'avait d'autre ressource que de fermer les volets. (Sansovino, *Venetia*, édit. de 1604, fol. 263. — Montaigne, *Voyage*, p. 171, 186, 415, 431.)

3. Cette forme de chambranles se trouve déjà dans les temples de l'Acropole, mais limitée à la partie supérieure, tandis qu'au XVI[e] siècle chacun des quatre angles forme une saillie. (Stuart et Revett, *les Antiquités d'Athènes*, t. II, pl. XXXII.) Le temple de Vesta à Tivoli offre une disposition analogue (Bühlemann, pl. XXXVI).

4. Voy. Palustre, *l'Architecture de la Renaissance*, p. 106.

Il en est de même des « oculi ». Sanvovino leur donne la forme ovale (Bibliothèque de Saint-Marc, Palais Corner « della Cà grande »); l'architecte du palais de Pie IV à Milan les entoure d'un cadre richissime.

Quelques mots ici sur les ORDRES. Leur joug devient de plus en plus lourd; ils finissent par « envelopper de toutes parts la construction et par tenir lieu de tout ornement[1]. » On compte désormais les édifices qui se dérobent à cette tyrannie : à Florence, la façade du palais Larderel; à Rome, la façade du palais Massimi, où Peruzzi réserva les colonnes et les pilastres pour le rez-de-chaussée, se contentant, pour les étages supérieurs, d'un simple appareil à refends; le palais Farnèse, où San Gallo réserva les Ordres pour la cour; le palais du Latran, le palais Farnèse à Plaisance, etc.



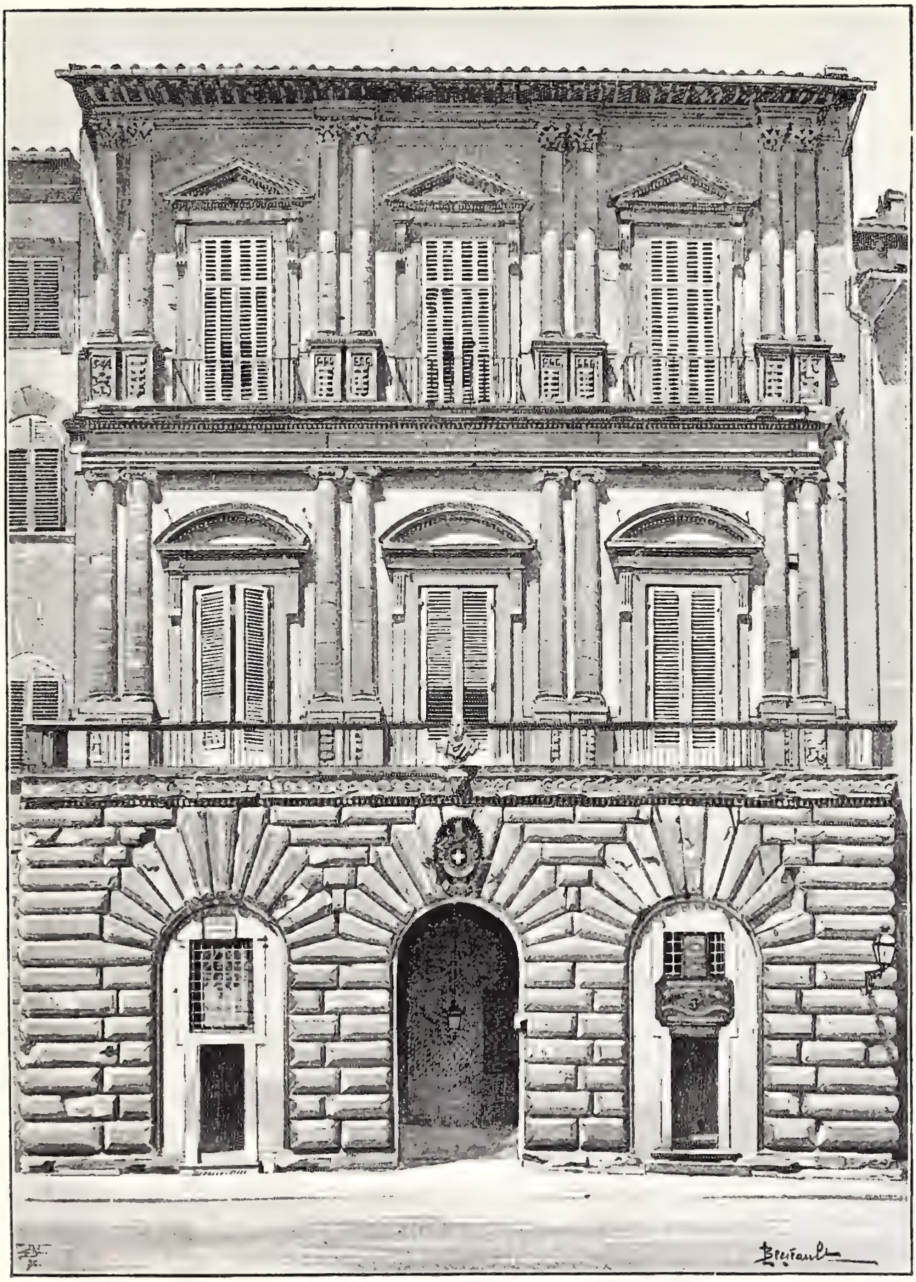
Les Ordres appliqués à la décoration d'une façade de palais.
D'après la gravure de Serlio (liv. IV).

Les deux Ordres qui comptent le plus de partisans sont le dorique, avec ses triglyphes et ses métopes, et son succédané, le toscan (palais de Peruzzi, de Jules Romain, de San Micheli, etc.). Sansovino et Palladio réalisent un idéal d'une rare magnificence en combinant le dorique avec l'ionique (bibliothèque de Saint-Marc, basilique de Vicence, etc.).

L'emploi des colonnades est rare à l'extérieur : pour les églises on les relègue à l'intérieur, pour les palais dans les cours. Les motifs de prédilection, ce sont les colonnes engagées, les colonnes accouplées, ou encore les colonnes alternant avec les pieds-droits des arcades, comme au théâtre Marcellus et au Colisée (cour du palais Farnèse, etc.). Sansovino, suivi en cela par Palladio, montra le moyen de dégager et d'animer les masses, en creusant dans les angles de ses piliers la place nécessaire à l'installation de colonnes.

1. *L'Architecture de la Renaissance*, p. 96.

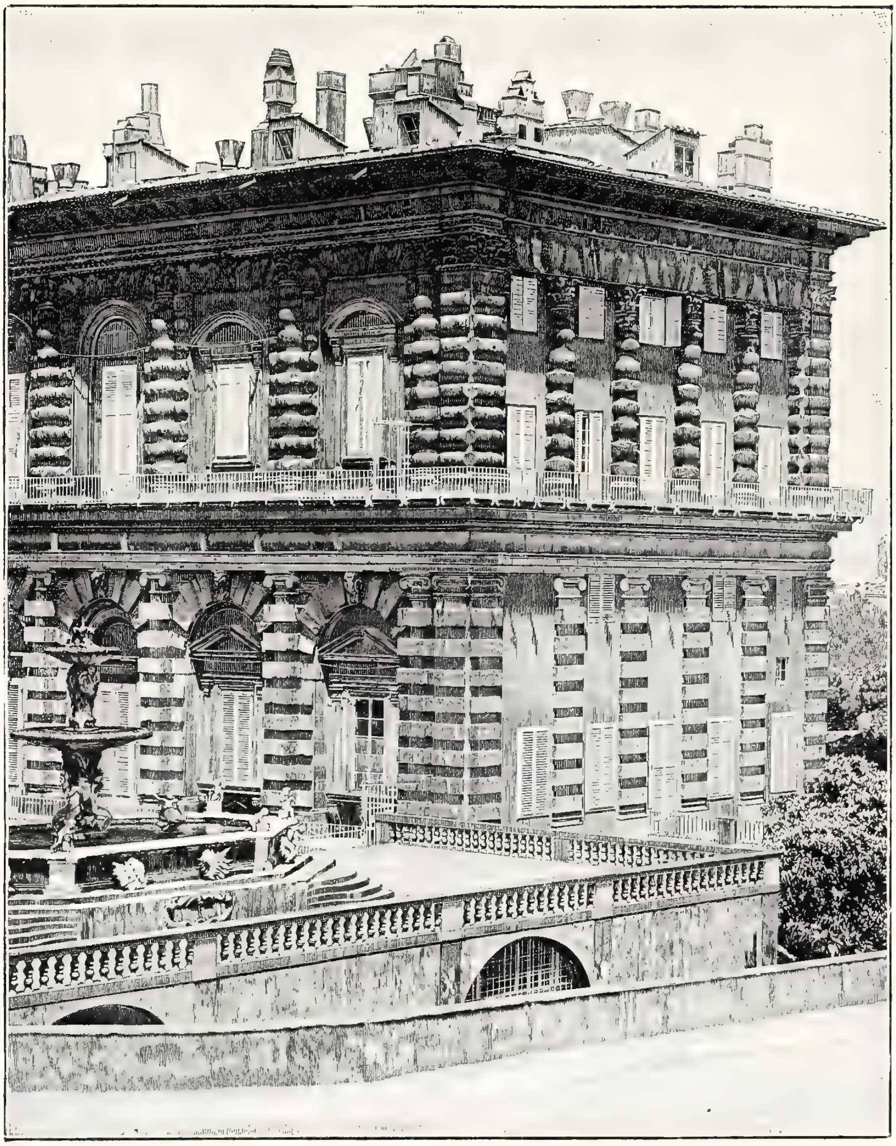
Quant à l'attitude prise vis-à-vis du style gothique par les derniers archi-



Les Ordres appliqués à la décoration d'une façade de palais.
Le Palais Uguccioni à Florence.

tectes de la Renaissance italienne, inutile de chercher à la définir. Si Peruzzi composa un projet en style ogival pour la façade de l'église de San Petronio à Bologne, et si dans certaines localités, notamment dans cette même ville de

Bologne, quelques esprits arriérés manifestèrent de l'attachement pour des formes si longtemps populaires, l'immense majorité des artistes et des amateurs



Colonnes rustiques.
Façade postérieure du palais Pitti, par Ammanati.

se prononça contre lui avec la dernière violence[1]. Michel-Ange ne crut pas

1. Voy. t. I, p. 373-378; t. II, p. 319-320; t. III, p. 183. — Vasari, t. I, p. 137-138 (« lavori tedeschi... mostruosi e barbari »). — Varchi, *Eloge de Michel-Ange*, édit. de 1564, p. 49. — Mini, *Discorso della Nobiltà di Firenze;* Florence, 1594; fol. 46 v°. — Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, t. I, p. 377 et suiv.

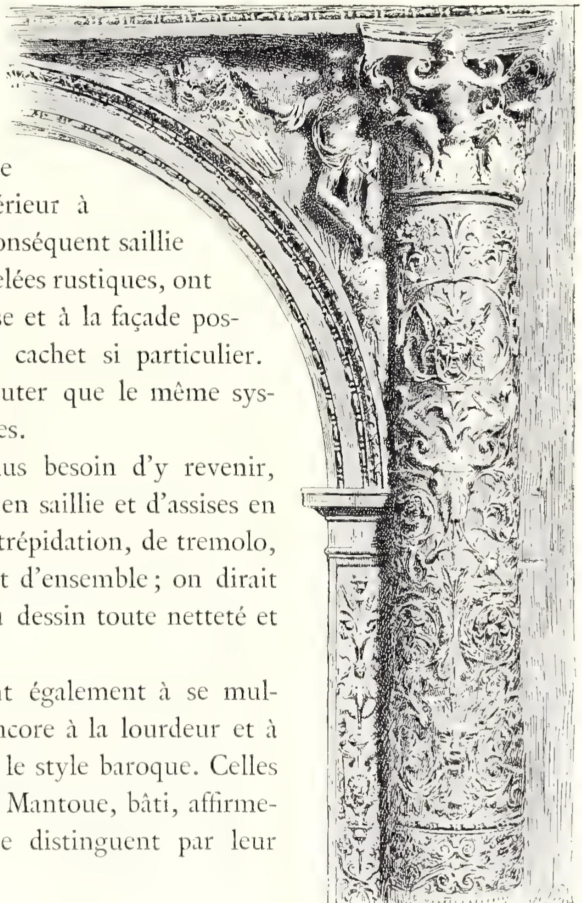
pouvoir plus énergiquement stigmatiser le projet composé par San Gallo pour la basilique de Saint-Pierre qu'en le traitant de tudesque.

Dans la composition des COLONNES, plusieurs innovations importantes sont à noter. Une des plus curieuses est l'emploi de bossages formant saillie sur le fût[1]. Deux variétés s'offrent à nous : tantôt les assises sont alternativement cubiques et circulaires; tantôt les assises sont toutes circulaires, mais une partie d'entre elles offre un diamètre supérieur à celui de l'autre et forme par conséquent saillie sur celle-ci. Ces colonnes, appelées rustiques, ont donné à la Monnaie de Venise et à la façade postérieure du palais Pitti leur cachet si particulier. Il est à peine nécessaire d'ajouter que le même système fut appliqué aux pilastres.

J'ajouterai, pour n'avoir plus besoin d'y revenir, que cette alternance d'assises en saillie et d'assises en retraite, produit une sorte de trépidation, de tremolo, véritablement nuisible à l'effet d'ensemble; on dirait des hachures qui enlèvent au dessin toute netteté et toute fermeté.

Les colonnes torses tendent également à se multiplier, mais sans atteindre encore à la lourdeur et à la vulgarité que leur donnera le style baroque. Celles de la cour du palais ducal de Mantoue, bâti, affirme-t-on, entre 1518 et 1539, se distinguent par leur mauvais goût.

Plus élégantes sont les colonnes à cannelures en spirale, telles que celles dont San Micheli a enrichi le palais Bevilacqua à Vérone.



Colonne historiée.
Par Benedetto da Rovezzano.
(Église de la Trinité à Florence.)

Les colonnes historiées se multiplient de leur côté. Dans les fragments conservés au Musée national de Florence, Benedetto da Rovezzano a orné la partie inférieure du fût de cannelures, et le haut de rinceaux. Dans la cour du Palais Vieux de Florence (1565, voy. p. 209), Marco Marchetti de Faenza a revêtu les colonnes de stucs représentant des pampres, des mascarons, des rinceaux, des grotesques, etc., etc.

1. Voy. sur ces colonnes le III[e] livre de Serlio (chap. XII, XXVI, XLIII, etc.), ainsi que son recueil de portes. Des colonnes analogues se voient à Rome, dans la « vigna di papa Giulio ». D'après Redtenbacher (p. 225), l'invention de ce motif est due à San Micheli.

Des colonnes d'une grande richesse se voient également au palais Buoncompagni-Ludovisi à Bologne.

Les chapiteaux historiés de Stagio Stagi au dôme de Pise (voy. p. 224), ou de Nic. Civitale dans l'église Saint-Martin à Pietra Santa, n'ont rien à envier pour la richesse à ceux des anciens.

Plus variés encore que les colonnes sont les PILASTRES : on en trouve de toutes les formes : gaines (palais Marini à Milan, etc.), lyres, momies (recueil de Serlio, etc.).

Quoique la ligne horizontale eût depuis longtemps définitivement triomphé de la ligne verticale, qui formait le point de départ du style gothique, certains architectes ne pouvaient résister au désir d'obtenir des profils plus tranchés, une silhouette plus accidentée : sans sacrifier le parti général de leurs façades, ils imaginèrent de les couronner, d'abord par des statues, puis par des candélabres, enfin par des obélisques, motif disgracieux entre tous, car si les clochetons qui s'élancent dans les airs forment le développement organique de tout un ensemble de constructions, les obélisques ne sont qu'un élément absolument parasite. Ces appendices malencontreux se rencontrent sur la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, sur le palais communal de Brescia, l'église « Santa Maria presso San Celso » à Milan, celle de « Santa Maria del Orto » à Rome, et en beaucoup d'autres endroits[1].

Aux lignes trop rigoureusement géométriques succèdent, d'autre part, des lignes brisées, courbes et ondulées, ayant pour résultat de rompre la monotonie, d'augmenter la souplesse et l'élégance. Voyez ce couronnement horizontal : s'il donne de la noblesse et de l'assiette à un édifice, il l'écrase aussi. Une ligne légèrement relevée produira infiniment plus d'effet. Ce système, qui compte des partisans dès le XVIe siècle, se développera surtout au XVIIIe.

Les progrès du principe d'autorité, si sensibles dans toutes les branches de l'architecture, ne pouvaient manquer de se manifester dans le domaine de l'ORNEMENTATION. Le rôle de la fantaisie décroît au fur et à mesure que celui de la raison se développe. Jamais encore l'architecte en chef n'avait exercé pareille maîtrise. Ce qu'était son empire sur tous ses collaborateurs sans exception, sculpteurs, peintres, ornemanistes, nous le savons par l'exemple de Jules Romain : dans les constructions qu'il dirigea à Mantoue, pas une feuille en stuc n'était exécutée sans qu'il en eût lui-même fourni le dessin. Il en résulta de l'harmonie, mais aussi de la monotonie et de la sécheresse[2].

La Fin de la Renaissance n'a pas, que je sache, inventé d'ornements nouveaux; bien au contraire, elle a supprimé un certain nombre de ceux que lui avaient

1. Voy. aussi Serlio, livre IV, fol. LVIII, et Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, édit. Holtzinger, p. 26-27, 145.

2. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 258.

légués l'Age d'Or et la Première Renaissance. Plus encore que ses aînées, elle s'est attachée aux motifs classiques : aussi l'ornementation devient-elle de moins en moins pénétrante et incisive, de plus en plus banale et vide; la fraîcheur de l'invention disparaît en même temps que la fermeté de l'exécution.

Passons rapidement en revue l'interprétation de quelques-uns des motifs empruntés à l'antiquité.

A la bibliothèque de Saint-Marc, dans la cour du palais Farnèse, et au palais Cornaro, sur le Grand Canal, Sansovino, Antonio da San Gallo et Scamozzi ont tiré le parti le plus brillant des trophées sculptés sur la frise.

Les figures assises, accoudées ou volantes, sculptées dans les écoinçons (bibliothèque de Saint-Marc, palais Bevilacqua à Vérone, palais Grimani à Venise, etc.), procèdent des Victoires sculptées sur les arcs de triomphe romains.

Un motif d'une grande richesse, ce sont les génies tenant des festons ou des cartels (villa Farnésine, bibliothèque de Saint-Marc, etc.).

Dans les stalles de l'église Sant'Agostino de Pérouse, commencées par Baccio d'Agnolo en 1502, reprises par le même artiste en 1532, l'emploi des grotesques a en quelque sorte renouvelé l'inspiration. C'est un ouvrage superbe, plein de conviction et de fierté.

Les ornements géométriques dominent dans le pavement de la ville de Caprarole : les combinaisons qu'ils forment ne sont pas des plus pittoresques[1].

Dans les CARIATIDES, la recherche du mouvement suit une progression constante : si celles du Palais de Justice de Mantoue ont encore une certaine sévérité, rien de plus agité que celles dont Leone Leoni orna son palais de Milan. La fantaisie, pour ne pas dire le grotesque, triomphent définitivement dans les cariatides qui supportent les bénitiers de l'église Sainte-Anastasie à Vérone (1591) : un bossu assis et un gueux aux vêtements déchirés.

Une exception, et des plus honorables, doit être faite en faveur des belles

1. L'histoire de l'ornementation chez les peintres de la Fin de la Renaissance fournirait la matière d'un chapitre des plus curieux. Je me bornerai ici à quelques notes. Décorateur et ornemaniste des plus habiles, quoique ses ornements manquent d'ordinaire de pureté, le Sodoma aime à prodiguer les pilastres à arabesques ou à grotesques, les trépieds, les cariatides. Il personnifie la Renaissance arrivée à son apogée, avec l'ampleur qui n'a pas encore dégénéré en banalité, l'harmonie qui garde encore les traces d'un effort, enfin, et par-dessus tout, cette spontanéité, cette fraîcheur, qui accompagnent l'invention de figures nouvelles et qui manquent naturellement aux œuvres des imitateurs. — Un autre peintre célèbre, Bernardino Luini, montre dans l'ornementation la même liberté que dans les compositions d'histoire. Si loin de Rome et de l'École romaine, il n'éprouve pas le besoin de s'assujettir à l'imitation de l'antique : tant mieux pour les Grecs et les Romains s'il trouve moyen d'utiliser un de leurs motifs favoris, — oves, rais de cœur, — tant pis pour eux, s'il peut se passer de leur concours, ainsi que cela lui arrive fréquemment ; dans ce cas, il prodigue des rinceaux composés à sa façon, des grotesques, des fleurons qui n'ont rien de classique, mais qui n'en sont pas moins élégants, des cartouches, des masques et surtout des génies nus qui, par leur souplesse, leur merveilleux agencement décoratif, revendiquent une place à côté des plus belles créations analogues du Sodoma.

cariatides qui supportent le mausolée élevé à Pierre Strozzi, dans l'église Saint-André à Mantoue, sur les plans de Jules Romain.

Les BALUSTRADES destinées à couronner les édifices acquièrent un développement presque anormal (bibliothèque de Saint-Marc à Venise, etc.).

Les CONSOLES, de leur côté, deviennent de plus en plus vigoureuses.

De tous les ornements ayant un caractère personnel, je veux dire offrant quelque allusion à la personnalité du bâtisseur, seules les ARMOIRIES continuent à jouer un certain rôle[1]. Mais si on les place encore au-dessus de la porte d'entrée, on ne songe plus à en tirer le thème de brillantes variations, comme l'avait fait l'Age d'Or (t. II, p. 145, 330).

Passionnée comme elle l'était pour l'ampleur et la vigueur, la Fin de la Renaissance sacrifie les bas-reliefs, si élégants et si purs, du temps jadis pour leur substituer les hauts-reliefs ou la ronde bosse[2]. Si quelques retardataires, tels que Simone Mosca, développent encore avec amour l'arabesque, toute l'École de Michel-Ange recherche des motifs plus robustes et plus hardis. Il en résulte une double innovation : l'architecture, profitant du discrédit dans lequel était tombée l'ornementation plane, convertit en éléments de construction les surfaces naguère occupées par des arabesques, des rinceaux, des armoiries, etc. La sculpture d'histoire, par contre, empiète sur l'architecture dans toutes les circonstances où, les deux arts étant appelés à concourir, le sculpteur sera assez fort pour imposer sa volonté à l'architecte.

On a affirmé que la statuaire succéda à la sculpture décorative[3]. En réalité, le rôle de celle-ci grandit ou diminua selon les tendances des architectes appelés à en régler l'emploi. Sauf chez Michel-Ange et ses imitateurs, la fusion des deux arts devint plus complète; aux bas-reliefs du XVe siècle, se déroulant un peu au hasard autour des portes ou sur les parois (constructions de l'École lombarde, oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse, temple de Saint-François à Rimini), succèdent les cariatides, les statues assises sous la retombée des arcs,

1. Montaigne constate qu'en Italie, de même qu'en Allemagne, tout le monde, jusqu'aux marchands, avait son blason. Pour se conformer aux habitudes de ses hôtes, notre illustre compatriote fit exécuter par un peintre de Pise un superbe écusson, enrichi d'or et de belles couleurs, destiné à perpétuer, dans un des hôtels des bains de Lucques, le souvenir de son passage. Il ne lui en coûta qu'un écu et demi de France. Ailleurs il ajoute que « les Italiens n'ont pas faute d'inscriptions; car il n'y a rabillage de petite goutière où ils ne facent mettre, et en la ville, et sur les chemins, le nom du Podesta et de l'artisan ». (*Voyage*, édit. d'Ancona, p. 122.)

2. La villa de Santa Colomba, près de Sienne (parfois attribuée à Peruzzi), nous offre une application des plus heureuses de bas-reliefs à la décoration d'une façade. Les motifs n'ont que peu de saillie et les ouvertures ne sont qu'en petit nombre; mais quelle variété dans les fausses arcades, sur lesquelles se détachent des fenêtres aux chambranles excessivement étudiés, et comme la juxtaposition des pilastres qui encadrent ces fausses arcades, avec les pilastres, plus grands, qui les séparent les unes des autres, occupe l'attention, charme l'œil et donne l'impression d'une œuvre à la fois ample et détaillée!

3. Palustre, *l'Architecture de la Renaissance*, p. 96.



Les Cariatides au xviᵉ siècle. Le palais de Leone Leoni a Milan.

les statues se profilant sur les balustrades, bref une série de motifs faisant corps avec l'architecture, la complétant et la renforçant.

Par suite d'une fatalité à laquelle il ne pouvait échapper, l'art de la Renaissance suivit les mêmes errements que son prototype l'art romain. Vitruve s'était élevé contre l'invraisemblance de certaines décorations (livre VII, chap. 5); il s'était plaint de ce que l'on ne peignait plus de sujets ayant une signification réelle, de ce que l'on faisait porter des édicules sur des candélabres, de ce que l'on remplaçait les frontons par des consoles cannelées, ornées de feuilles retroussées et de volutes. Toutes ces critiques auraient pu être rééditées au XVIe siècle à l'adresse de Michel-Ange et de son école.

Après avoir cherché à justifier l'emploi de l'ordre composite, Vasari célèbre les innovations introduites par Michel-Ange dans les portes, les tabernacles, les vases, les colonnes, les chapiteaux, les corniches, les consoles, soit dans la sacristie de Saint-Laurent et la bibliothèque Laurentienne, soit dans la corniche du palais Farnèse, ou le second ordre de la cour du même édifice, soit enfin dans la basilique de Saint-Pierre. Il le félicite d'avoir découvert tant d'ornements variés extraordinaires (« stravaganti »), tant de belles moulures, tant de corniches, tant de tabernacles divers et une infinité d'autres motifs, différents de ceux de l'antiquité [1].

Le premier, en effet, Michel-Ange rompit l'accord, l'union féconde, auxquels la Première Renaissance avait dû la belle ordonnance de ses façades, de ses tombeaux, de ses tabernacles; il sacrifia les données constructives, pour permettre à ses colosses de marbre de se mouvoir en toute spontanéité : bientôt on profitera de n'importe quel prétexte pour prodiguer les figures drapées ou nues, les cariatides, les bustes, les hermès [2], les termes, etc.; jamais encore l'abus des ornements anthropomorphiques n'avait été poussé si loin.

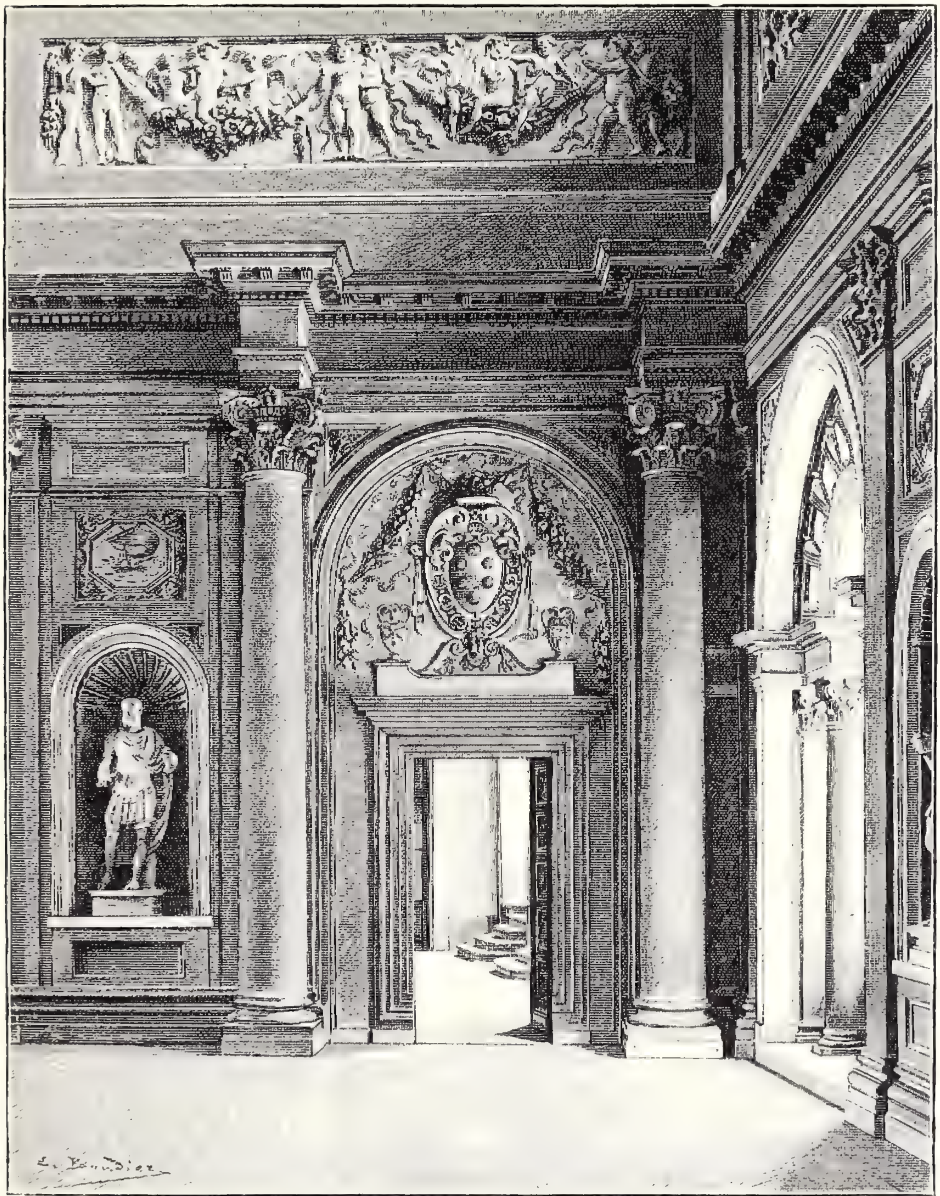
Mais même considéré en lui-même le système décoratif adopté par Michel-Ange n'est pas exempt d'erreurs : celles-ci proviennent principalement du manque de proportions entre les figures des diverses compositions : tantôt ces figures sont gigantesques, tantôt elles sont microscopiques : ce qui donne à l'ensemble quelque chose d'inégal et de heurté; conséquent avec lui-même, le Buonarroti réduisait en même temps à son strict minimum le rôle de l'ornementation plane [3]. Si néanmoins le tombeau de Jules II pèche par l'abondance des arabesques, etc., la responsabilité en remonte certainement, non au maître,

1. Dans une lettre adressée au cardinal Rod. de Carpi (1560), Michel-Ange déclare que les membres de l'architecture dépendent des membres de l'homme; il ajoute que celui qui n'est pas un « buon maestro di figure », et surtout qui ne connaît pas bien l'anatomie, n'y peut rien comprendre. Il insiste en outre sur la nécessité de la symétrie (*Lettere*, p. 554. Voy. aussi p. 500, 501, sa définition de l'architecture d'après Vitruve).

2. Voy. sur ce genre d'ornements l'ouvrage de M. Meyer : *Studien zur Geschichte der plastichen Darstellungs-formen*. I. *Zur Geschichte der Renaissance Herme*. Leipzig, 1894.

3. « Les ornements (« intagli »), disait Michel-Ange, donnent de la richesse à l'ouvrage, mais jettent de la confusion dans les figures. » (Vasari, t. VIII, p. 308.)

qui s'était depuis si longtemps désintéressé de ce monument, mais bien aux auxiliaires auxquels il en avait abandonné l'achèvement : ces satyres, ces gro-



La Décoration intérieure au XVIe siècle.
La Salle des Cinq Cents au Palais Vieux de Florence.

tesques, et autres motifs, aussi mesquins que vides, jurent véritablement trop avec la majesté terrible du *Moïse*.

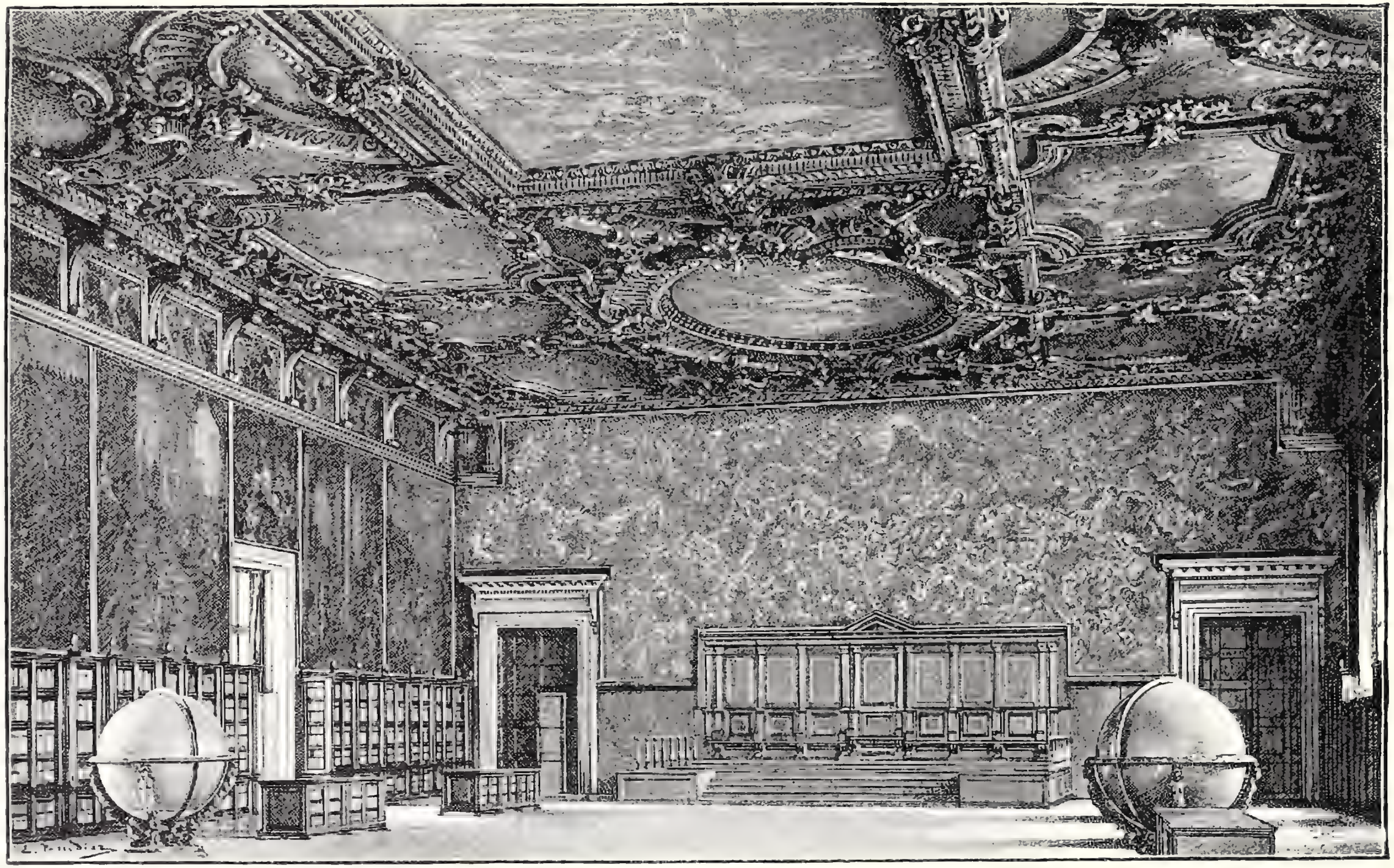
La Fin de la Renaissance avait encore trop de vigueur intellectuelle pour s'en

tenir servilement aux systèmes et aux règles, comme devaient le faire plus tard certaines Écoles plus pédantes. Ainsi s'explique comment, malgré la dictature exercée par un Michel-Ange, un Vignole, un San Micheli, un Sansovino ou un Palladio, la peinture des façades — cette négation de tous les principes de l'architecture — se maintint si longtemps en honneur. Inconciliable avec l'appareil rustique, en raison des inégalités dans la surface des matériaux, la polychromie se donna carrière sur une foule de constructions moins monumentales. A Rome, à Florence, à Venise et dans toute la Lombardie, les façades peintes alternent avec les façades privées de couleur. La différence se borne à l'intensité ou à la variété des tons. Dans la Haute-Italie, les artistes prodiguent toutes les ressources de leur palette, tandis que le camaïeu domine à Rome. Comme contre-partie, nous constatons qu'il n'y eut guère de peintre au XVI[e] siècle, même parmi les plus grands, qui n'acceptât ces tâches aujourd'hui si dédaignées. Qu'importait le peu de durée de tels ouvrages! Un Titien, un Paul Véronèse, un Tintoret, se sentaient assez d'énergie pour les remplacer quand les intempéries les auraient détruits.

Quant aux sujets mis en œuvre, ils étaient des plus variés. Outre les divinités de l'Olympe et les héros de la Grèce et de Rome, on représentait les Vertus théologales, Rome, sous la figure de la Foi, armée du calice et de l'hostie, recevant le tribut de tous les peuples, pendant que les Turcs convertis détruisaient le tombeau de Mahomet; puis des batailles (la *Prise de la Goulette*, peinte par Gir. de Carpi à Ferrare), des combats d'animaux, etc. La fantaisie jouissait de plus de liberté que dans les compositions destinées aux intérieurs.

La DÉCORATION INTÉRIEURE met tour à tour en œuvre les sculptures en marbre, en stuc, en bois, et la peinture sous ses formes les plus variées. Un des exemples les plus riches, sinon les plus purs, nous est fourni par la Salle royale du Vatican, décorée, sous la direction de San Gallo par Perino del Vaga et Daniel de Volterra. Au Palais Vieux de Florence, la décoration de la Salle des Cinq Cents, sous la direction de Vasari, fut trop hâtive pour servir de modèle. Au palais de Mantoue, Jules Romain prodigua toutes les ressources de son talent si varié. A Venise, le palais des Doges nous offre des enfilades de salles, aux tonalités nourries, harmonieuses et graves, où la peinture à l'huile s'allie aux boiseries dorées.

Il semblait qu'il ne restât rien à faire pour l'aménagement des ESCALIERS, et cependant ici encore le progrès est frappant. Tantôt c'est Michel-Ange qui se plaît à disloquer, à briser, à pétrir comme de la cire molle, l'escalier qui doit conduire à la bibliothèque Laurentienne; tantôt c'est Ant. da San Gallo qui, dans le fameux puits d'Orvieto, fait creuser l'un au-dessous de l'autre deux escaliers en spirale, disposés de telle façon que les bêtes de somme employées à puiser l'eau arrivent jusqu'au fond par l'un de ces escaliers, et remontent



La Décoration intérieure au XVIe siècle. La grande salle du palais des Doges a Venise.

par l'autre, sans être obligées de rebrousser chemin. Particulièrement remarquables sont les escaliers des palais de Gênes : rien de plus noble que ces rampes parallèles se développant avec une aisance et une souplesse parfaites, tout en ménageant les perspectives les plus pittoresques.

Nous venons de passer en revue quelques-uns des éléments généraux qui interviennent dans toute construction, quelle qu'en soit la destination. Examinons à leur tour les différentes formes d'édifices.

Si nous nous attachons en premier lieu à l'ARCHITECTURE RELIGIEUSE, nous rencontrons plus de fondations encore, si possible, qu'à l'époque de Jules II et de Léon X. Gênes, Milan, Vérone, Vicence, Venise, Mantoue, Bologne, Florence, Assise, Rome, Naples, capitales ou bourgs perdus, s'enrichissent de monuments destinés à affirmer le retour de la ferveur. L'Église, plus puissante que jamais, grâce à la réforme intérieure sanctionnée par le Concile de Trente, favorise ce genre de luxe, le seul que des rigoristes tels que saint Pie V consentent à admettre. En même temps, l'aménagement ainsi que la décoration des sanctuaires révèlent une discipline plus sévère, qui n'exclut toutefois pas la richesse. Le style jésuite se prépare à prendre la place du style de la Renaissance !

Seule en Europe l'Italie avait encore une vraie architecture religieuse. Un historien d'art contemporain, qui ne pèche point par excès de tendresse pour nos voisins, constate en outre que le plan de leurs basiliques à coupoles, bien qu'emprunté en apparence, soit à l'antiquité, soit à l'époque byzantine, témoigne d'une grande originalité [1].

Néanmoins il n'y aurait plus grand intérêt désormais à décrire ces combinaisons si variées : il en est du choix des types d'églises, comme du choix des sujets (voy. p. 96) : étant données la multiplicité des modèles et les facilités de l'assimilation, l'adoption de tel ou tel plan n'indique plus une conviction véritable. J'ajouterai que l'immense majorité de ces constructions, qu'elles soient à base de croix grecque ou à base de croix latine, respirent l'ennui, toutes savantes qu'elles soient ou peut-être par cela même qu'elles sont si savantes. A Sainte-Marie-des-Anges, près d'Assise, à la cathédrale de Mantoue, à Sainte-Marie de Carignan, on admire l'ampleur du plan, l'harmonie des proportions ou la science des combinaisons pittoresques; mais on éprouve en même temps je ne sais quelle impression de vide et de froid.

Il y aurait de l'injustice à nier, malgré ces lacunes, l'énorme effort tenté par les derniers grands architectes du XVIe siècle. Pour se rendre compte de la gymnastique intellectuelle à laquelle ont été obligés de se livrer les Michel-Ange, les Jules Romain, les Genga, les San Micheli, les Vignole, les Alessi, les Palladio, les della Porta, les Fontana, il faut se rappeler qu'ils s'efforcèrent tous de

1. Palustre, *l'Architecture de la Renaissance*, p. 100. Cf. p. 97.

conserver à leurs constructions le caractère de sanctuaires chrétiens, et que pas un ne songea à copier un temple périptère ou même un portique hexastyle ou octostyle. L'imitation se bornait aux détails de la construction ou de l'ornementation, et ici même les tentatives d'appropriation perçaient partout.

Non moins nombreux que les églises furent les COUVENTS élevés pendant la dernière période de la Renaissance. Bologne concentra ses efforts sur San Michele in Bosco; Rome sur les thermes de Dioclétien, que Michel-Ange trans-



L'Escalier de la Bibliothèque Laurentienne, par Michel-Ange.

forma en Chartreuse, sous le titre de Santa Maria degli Angeli, et où il établit le fameux cloître aux cent colonnes.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE s'inspire des modèles grandioses créés par Michel-Ange : le mausolée de Jules II, la chapelle des Médicis, deviennent le prototype d'innombrables sépultures, dans lesquelles le sculpteur prend le pas sur l'architecte. Tantôt les figures allégoriques sont étendues ou accoudées sur le couvercle du sarcophage, comme le *Jour*, la *Nuit*, le *Crépuscule* et l'*Aurore* (tombeau du pape Paul III, à Saint-Pierre, par J. della Porta); tantôt elles sont assises aux côtés du défunt (mausolée de l'évêque Andreasi, par Prospero Spani, dans l'église Saint-André de Mantoue, 1551; tombeau de Bart. Prato par le même, au dôme de Parme; tombeau du marquis de Marignan, par Leone Leoni, au dôme de Milan, etc.).

Les combinaisons nouvelles n'apparaissent guère que dans l'Italie septentrionale. A Mantoue, le tombeau de Pierre Strozzi († 1529), dans l'église Saint-André, a pour principal motif quatre belles statues de femmes debout, en guise de cariatides.

A Venise, malgré tous les efforts de Sansovino, sculpteur insigne en même temps que grand architecte, l'architecture funéraire ne sortit pas de la voie des tâtonnements : le monument de l'évêque Nichesola, composé par le maître pour la cathédrale de Vérone, appartient plus encore au style hésitant qu'au style de transition. L'ordonnance n'en est pas plus heureuse que ne le sont les proportions des figures (le défunt étendu, au-dessus de lui la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Sébastien). A Venise même, dans l'église San Salvatore, le tombeau du doge Venier, également dessiné par Sansovino (1556), se rapproche encore davantage de la donnée ancienne.

Particulièrement malencontreux sont les mausolées composés par San Micheli. Rien de plus raide, rien de plus glacial que le tombeau de Bembo au Santo de Padoue : un buste placé dans une niche encadrée par quatre colonnes, voilà tout le monument. Plus bizarre encore est le tombeau d'Alessandro Contarini, également au Santo de Padoue (1555). San Micheli résolut — c'est Vasari qui l'affirme — de rompre avec les données traditionnelles et de montrer qu'un tombeau ne devait ressembler ni à un autel ni à une chapelle. Il appropria les ornements à la personnalité du défunt, qui avait commandé en chef les armées vénitiennes, et fit choix de trophées et autres motifs empruntés à l'art militaire. N'en déplaise à Vasari, ce mausolée de Contarini est littéraire, sec et pauvre au possible; il reste peu de chose pour l'inspiration quand la raison a tracé un programme aussi rigoureux. En outre, la forme adoptée par San Micheli conviendrait à une cheminée plutôt qu'à un tombeau.

Nous reviendrons plus loin, dans le livre consacré à la sculpture, sur les statues ou bas-reliefs qui ornent les mausolées de la Fin de la Renaissance.

Un mot encore ici sur le type d'architecture funéraire réalisé à Florence dans la chapelle des Princes ou chapelle des pierres dures, construite par les Médicis à côté de l'église Saint-Laurent : l'ordonnance, malgré sa lourdeur, est somme toute fort grave et véritablement imposante.

L'architecture religieuse de la Fin de la Renaissance soulève, on l'a vu, plus d'une critique; il n'en est pas de même de l'ARCHITECTURE CIVILE : elle a droit à toute notre estime, à toute notre sympathie. Pour un temps encore, dans les habitations particulières aussi bien que dans les palais des souverains, les architectes s'efforcent de concilier le confort, comme nous dirions aujourd'hui, avec l'élégance. Ne croyons pas que dès lors tout fut sacrifié à l'ordonnance, aux profils. Les contemporains ne manquent jamais de signaler la commodité de la distribution intérieure, la facilité des communications, l'organisation de l'éclairage. San Gallo, San Micheli étaient passés maîtres dans cet art. On trouvera

plus loin, dans le chapitre consacré aux différentes écoles, la description et l'appréciation des types de palais les plus marquants.

Il est peu de CONSTRUCTIONS D'UTILITÉ PUBLIQUE pour lesquelles la Fin de la Renaissance ne nous ait pas laissé de modèles à la fois pratiques et élégants : hôtels des Monnaies (construction de Sansovino à Venise), halles (« Mercato nuovo », construit à Florence par Tasso, avec ses arcades amples et élevées), greniers publics (construction d'Alessi à Gênes), etc.

Les CONSTRUCTIONS PÉNITENTIAIRES à leur tour comptent quelques types curieux. Les Prisons de Venise, construites en 1589 par Antonio da Ponte, à côté du Palais Ducal, offrent sur le « Rio di Palazzo » une façade en harmonie avec leur destination, tandis que, sur la « Riva degli Schiavoni », elles pèchent par un excès d'élégance.



Projet d'église composé par Serlio (liv. V).

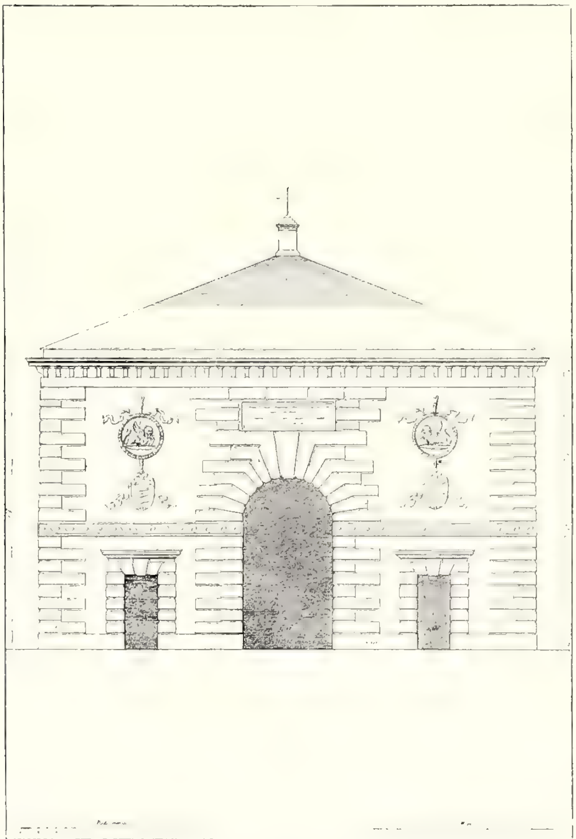
Quelque spéciale que fût leur affectation, plusieurs ÉTABLISSEMENTS HOSPITALIERS répondirent aux exigences les plus sévères de l'art. On cite comme un modèle d'installation pratique, en même temps que de noblesse, l'hospice « San Giacomo degli Incurabili », à Rome, dont Peruzzi composa le plan. A Vérone, San Micheli construisit un lazaret.

Avec ces asiles de la souffrance physique alternaient les lieux consacrés au délassement : THÉATRES, SALLES DE CONCERT[1]. Malgré la multiplicité des modèles légués par l'antiquité, les architectes italiens cherchaient depuis longtemps un type qui répondît aux exigences modernes. C'est ainsi que Serlio, qu'aucun radotage n'effraye, examine tour à tour l'installation de la scène comique, celle de la scène tragique et de la scène satirique! Palladio trouva enfin la formule définitive dans son théâtre olympique de Vicence (terminé en 1583), où il sut concilier les préceptes de Vitruve avec les besoins de la société contemporaine. Il adopta, pour la partie circulaire, la forme elliptique, éleva une

1. BIBL. Burckhardt, *Gesch. der Renaissance*, p. 224. — Bapst, *Essai sur l'histoire du Théâtre*; Paris, 1893, p. 244 et suiv. — Flechsig, *die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI Jahrhunderts*. Dresde, 1894.

colonnade corinthienne ornée de niches et de statues au-dessus des gradins correspondant au parterre, et donna pour fond à la scène une splendide façade à portiques, avec des dégagements dont chacun constituait une véritable avenue.

Dès le début du xve siècle, la construction d'édifices spéciaux devant servir de BIBLIOTHÈQUES avait donné lieu à d'intéressantes tentatives. La Fin de la Renaissance compte à son actif deux nouveaux chefs-d'œuvre : la Laurentienne de Florence, la bibliothèque de Saint-Marc à Venise. Le contraste entre la création de Michel-Ange et celle de Sansovino est frappant : dans la première l'extérieur est sacrifié; tout l'effort porte sur l'aménagement de la salle de lecture, qui est claire et sans prétention, avec une décoration élégante plutôt que riche; Sansovino, au contraire, s'est ingénié à prodiguer sur sa façade toutes les ressources de l'architecture et de l'ornementation; il a créé l'ensemble le plus éblouissant que l'Italie eût vu jusqu'alors. — Après de telles pages, on hésite à citer la nouvelle bibliothèque du Vatican, établie par Sixte-Quint : les formes y sont lourdes, la décoration vulgaire.

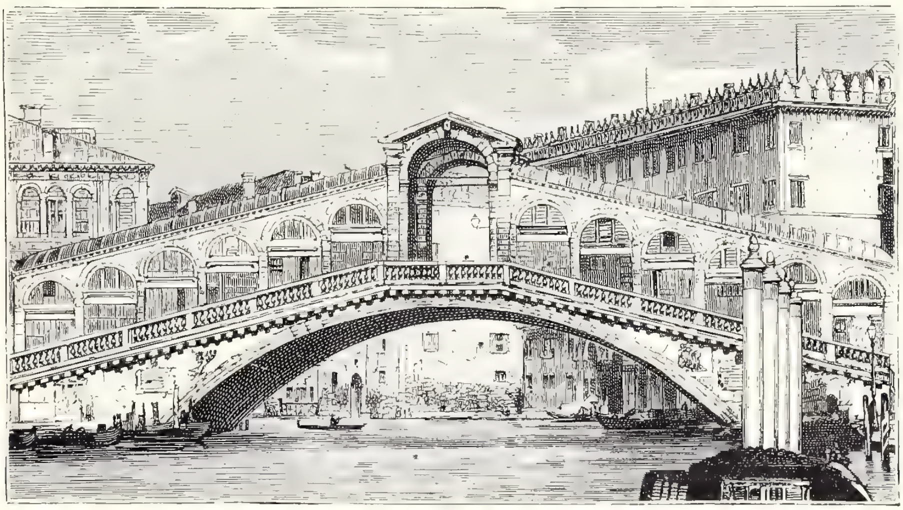


Porte de San Zenone à Vérone, par San Micheli.

Où la Fin de la Renaissance excelle, c'est dans les grands travaux d'ÉDILITÉ, l'aménagement des places, des rues, des voies de communication de toutes sortes (voy. p. 300).

La règle, à l'avenir, c'est que les PORTES donnant accès dans une ville ou dans un quartier offrent un caractère véritablement monumental. Sur ce point, princes, souverains et municipalités sont d'accord. Mais les divergences s'accusent lorsqu'il s'agit de choisir entre les différents types : les uns penchent

pour l'imitation des arcs de triomphe; il leur faut des colonnes, des bas-reliefs, des statues; c'est le système qui prévaut à Rome, notamment dans la porte du Peuple, élevée sous le pape Pie IV et décorée de quatre colonnes doriques, aux formes aussi pleines que banales. Les autres — et à leur tête San Micheli — traitent les portes comme des poternes fortifiées. Rien de plus opposé aux modèles à la Michel-Ange, à la « porta Pia », avec ses ornements de mauvais goût, ses créneaux terminés par une volute ionique et couronnés par un boulet, ses lourds festons, ses chambranles compliqués, que les portes construites par San Micheli : ici le dorique domine, avec une sévérité qui ne va pas toutefois jusqu'à la nudité. La « porta del Palio » à Vérone est



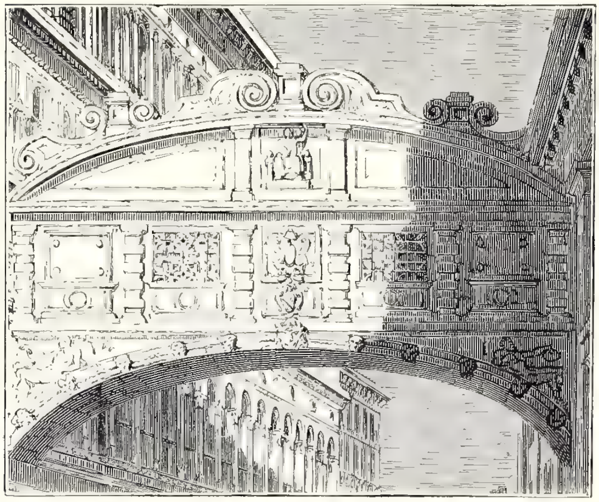
Le Pont du Rialto à Venise.

ornée de colonnes et de pilastres cannelés, de boucliers et de bucrânes. A Gênes, dans la « porta del Molo », Alessi s'inspire également du style dorique.

La construction des PONTS fixa l'attention de plusieurs architectes éminents, qui s'efforcèrent d'y concilier la science de l'ingénieur avec la pureté des profils ou la richesse de la décoration. On vante le pont de la Trinité à Florence, avec ses élégantes arches aplaties, construit de 1567 à 1570 par Ammanati, qui, en diminuant les piles et en surbaissant les voûtes, facilita le passage des eaux. Plus pittoresque, mais aussi moins monumental, est le pont du Rialto à Venise, construit de 1588 à 1592 par Antonio da Ponte. La même ville montre avec orgueil l'élégant pont des Soupirs (attribué à Antonio Contino, le neveu de Giovanni da Ponte), dont l'arche unique, jetée par-dessus un canal, relie aux Prisons le premier étage du Palais des Doges. On trouve dans le livre III du Traité de Palladio la description de plusieurs ponts construits par ce grand artiste.

Par leur nombre non moins que par leurs dimensions et leur richesse, les FONTAINES de la Fin de la Renaissance relèguent dans l'oubli leurs aînées, sans exception aucune. L'élément architectonique y lutte jusqu'à la fin avec l'élément plastique. Si la fontaine d'Ammanati à Florence, celle de Jean Bologne, dans la ville du même nom, celle des « Tartarughe » à Rome, font la part la plus large à la sculpture, la belle fontaine de la place « della Rocca » à Viterbe, attribuée à Vignole (gravée p. 245), et les nombreuses fontaines élevées à Rome sur les dessins de Giacomo della Porta[1], affirment les droits de l'architecture.

A Venise, des margelles de puits monumentales tiennent lieu de fontaines. Des fondeurs célèbres, notamment les Alberghetti, ont attaché leur nom à ces ouvrages.



Le Pont des Soupirs à Venise.

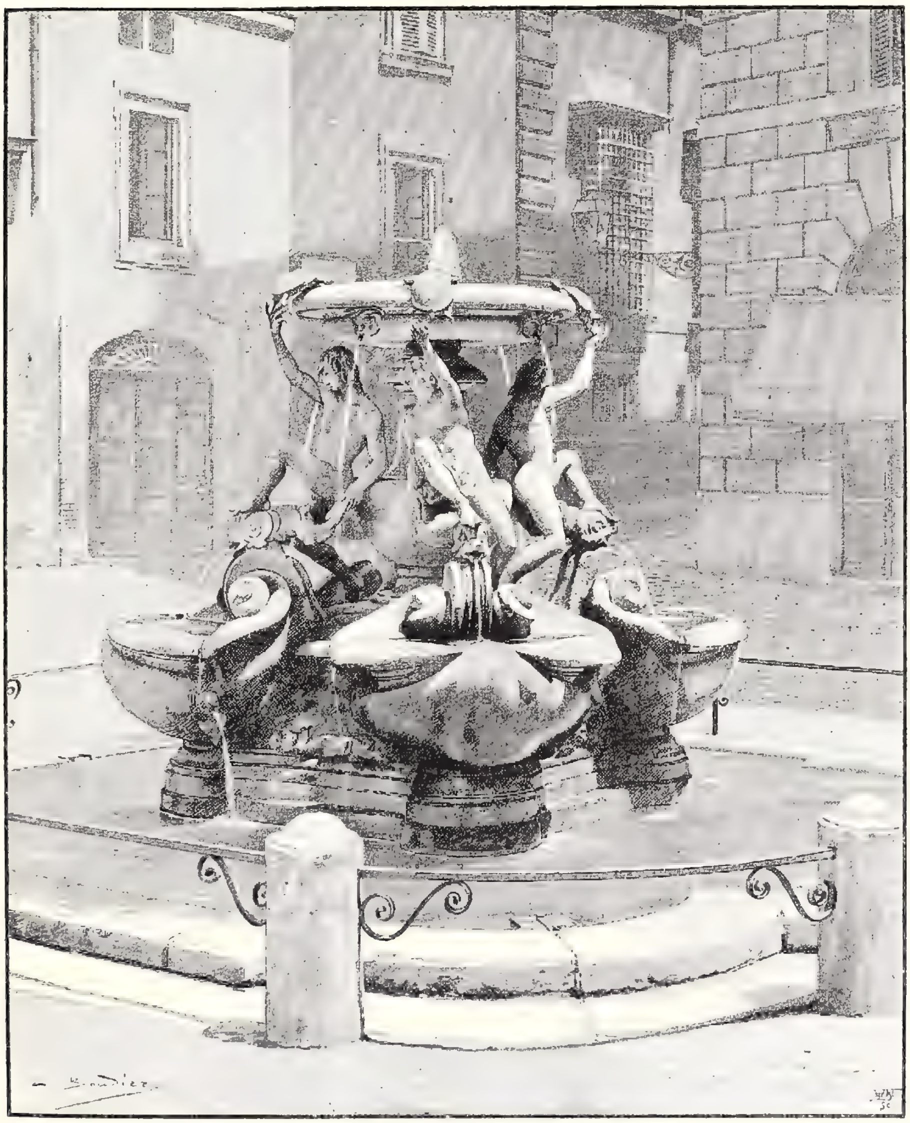
Les VILLAS et les JARDINS n'avaient cessé de tenir une place d'honneur dans l'architecture italienne (t. II, p. 354-358). La Fin de la Renaissance donna plus d'importance encore, si possible, à ces créations dans lesquelles l'art se mariait si agréablement à la nature. Fontaines, jets d'eau et cascades, bocages, berceaux et haies, treilles et treillages, fleurs d'agrément et plantes médicinales, grottes et souterrains, volières et orgues hydrauliques, statues et groupes, obélisques, vases, pavillons et promenoirs couverts, salles de bains, tout y était réuni pour charmer le regard ou favoriser le recueillement.

Ce que l'on recherche avant tout, c'est la pureté et la fraîcheur de l'air, qui ne s'obtiennent que sur les hauteurs; puis l'étendue ou la beauté de la vue, qui sont intimement liées, elles aussi, à l'élévation du site[2] (on ne comprendrait pas une villa dans un bas-fond). Aussi l'aménagement abonde-t-il en contrastes, offrant à chaque détour un nouveau panorama.

1. Voy. le recueil de Falda, *le Fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città*. Rome (1675).

2. « Les Vignes, qui sont des jardins et lieues de plesir, de beauté singulière, et là où j'ai aprins combien l'art se pouvoit servir bien à pouint d'un lieu bossu, montueus, et inégal; car eus ils en tirent des grâces inimitables à nos lieus pleins, et se prævalent très artificielemant de cete diversité. » (Montaigne, *Voyage*, p. 314. Cf. p. 498.)

Riches et pittoresques entre toutes sont les villas de Rome et des environs, la « Vigna di papa Giulio », la villa Pia, la villa Médicis, le Palatin (« Orti Farnesiani »), les villas des Farnèse à Caprarole, des d'Este à Tivoli (gravée p. 77),



La Fontaine des Tortues à Rome, par Tad. Landini.

la « villa Lante alla Bagnaja », près de Viterbe[1]. En Toscane, le jardin Boboli, les villas de Castello et de Pratolino[2] le cèdent à peine en magnificence et en variété aux créations des États pontificaux. Dans le voisinage de Pesaro, Monte

1. Voy. Montaigne, *Voyage*, p. 527-528.
2. *Ibid.*, p. 161 et suiv.

imperiale perpétue jusqu'à nos jours le souvenir de la libéralité des ducs d'Urbin et du goût de son constructeur G. Genga[1]. Mantoue cite avec orgueil le palais du Té (la villa de Marmirolo n'existe plus depuis longtemps). Près de Vicence, la Rotonde et la villa Maser (voy. p. 278) proclament la fantaisie et l'élégance de Palladio.

Tout jardin a pour complément des grottes, que l'on varie à l'infini, au moyen d'incrustations de coquillages ou de pierres de couleur, de stalactites, etc.[2].

A Castello, on poussa le luxe jusqu'à peupler ces grottes d'une ménagerie en marbre ou en bronze, sculptée ou fondue sous la direction de Jean Bologne.

L'architecture joue le rôle principal dans le jardin italien (le moyen de ne pas tirer parti des différences de niveau pour provoquer des contrastes!) : ce ne sont que rampes et escaliers, terrasses et souterrains. Cette tyrannie s'étend jusqu'à la composition des parterres. Si déjà au moyen âge on s'était servi de fleurs naturelles pour dessiner des ornements, dans ces jardins italiens de la Renaissance on violenta la végétation au point de lui donner l'aspect d'édifices en pierre : à la villa d'Este, les haies furent taillées de façon à imiter des murs.

A Venise[3], les jardins étaient garnis de plantes médicinales, de jets d'eau, de statues, de peintures, d'édifices de toute nature[4]. Simone Santo, secrétaire de la République, avait fait établir le sien sur le toit de son palais[5].

Jamais encore le GÉNIE MILITAIRE et l'architecture civile n'avaient contracté une alliance aussi étroite. Il n'y eut guère de grand architecte de ce temps — rappelons seulement Peruzzi, San Gallo, Michel-Ange, San Micheli, Alessi — qui n'excellât à la fois dans les deux arts et, par une conséquence facile à deviner, il y eut peu d'ouvrages militaires qui ne fussent en même temps des modèles de goût. La scission cependant ne devait pas tarder à se produire. Girolamo Genga déjà manifestait, au dire de Vasari, son peu d'intérêt pour ce

1. Voy. ci-dessus, p. 255. Cf. Thode, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, 1888, t. IX, p. 162-184.

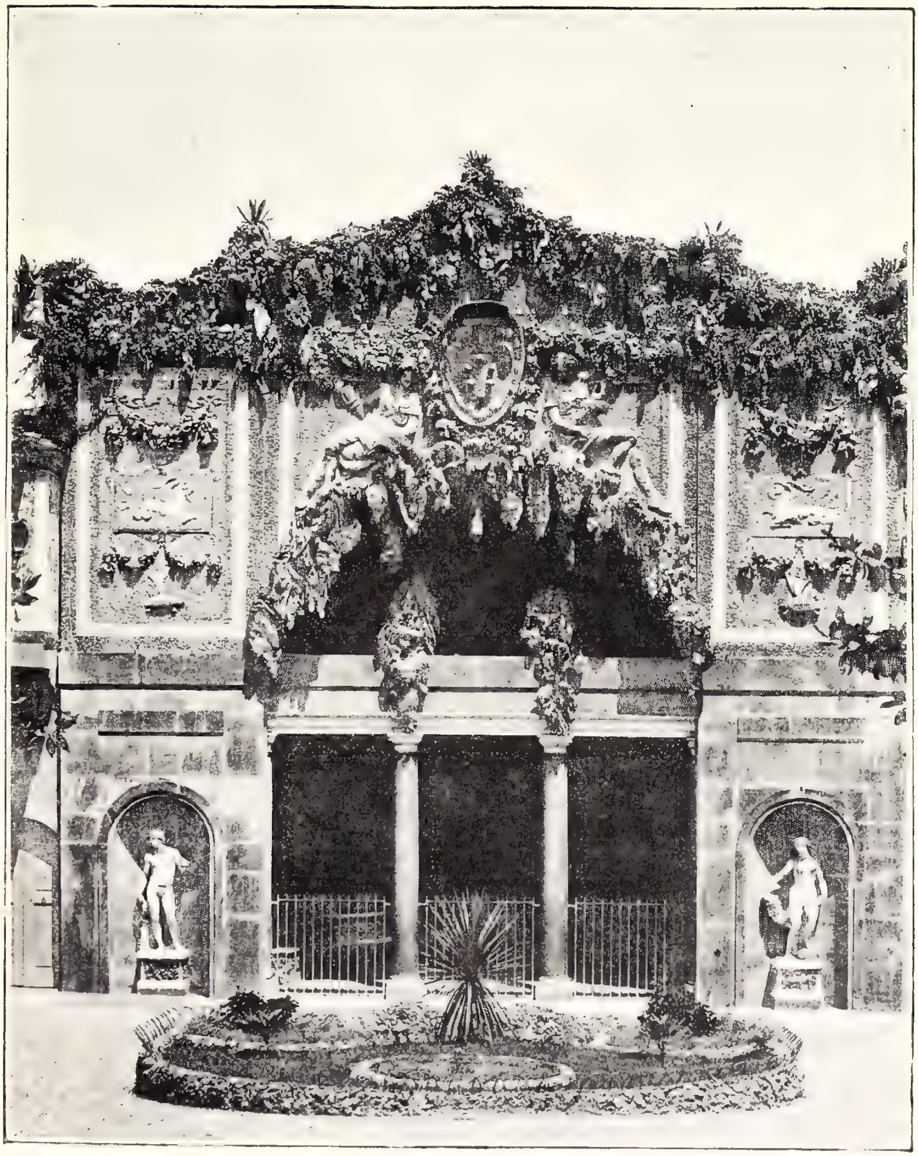
2. Ant. da San Gallo, dans une lettre écrite en 1546 au duc de Florence, lui signale les incrustations (« tarteri come diaccioli ») que l'on observe dans une villa de Tivoli et qui étaient employées dès lors dans les constructions similaires de Rome (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 344).

3. Sansovino, *Venetia*, livre VIII, fol. 137.

4. A Tivoli, on admirait les berceaux, pavillons et temples de treillage exécutés sous la direction de Gir. da Carpi : ils ne sauraient être, déclare Vasari, ni plus beaux ni plus variés. Ces élégants petits édifices, recouverts de magnifiques feuillages, servaient d'abri à des statues antiques.

5. A Tivoli également, on avait poussé le raffinement jusqu'à faire mouvoir par l'eau des orgues et autres instruments de musique (Montaigne, *Voyage*, édit. d'Ancône, p. 323 et suiv.).

genre de constructions, qui lui semblaient dépourvues d'élévation. D'un autre côté, à partir du milieu du siècle, bon nombre d'ingénieurs militaires — les Castrioti, les Paciotti et les Lanzia d'Urbin, les Francesco de' Marchi, les



La Grotte du jardin Boboli à Florence, par Buontalenti.

Girolamo Cataneo de Novare (1584), commencent à ne plus tenir compte que des exigences spéciales de la défense ou de l'attaque, ouvrant ainsi un abîme qui est allé se creusant d'âge en âge. Aucun d'eux n'a, que je sache, marqué comme architecte.

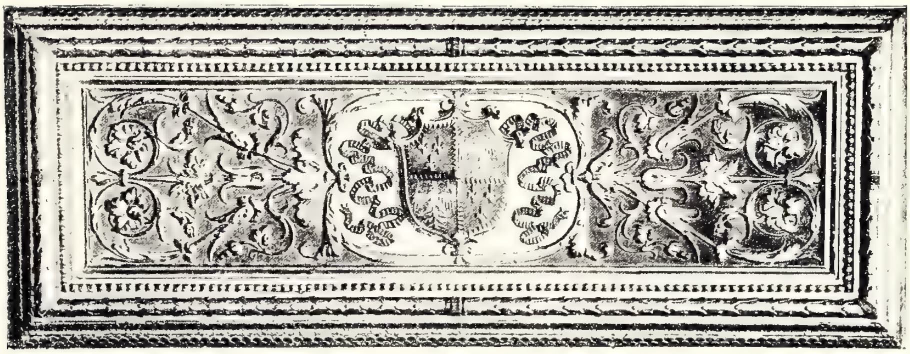
Laissant de côté les innovations capitales réalisées par San Micheli, qui le

premier, affirme-t-on[1], donna aux bastions la forme de triangles ou de pentagones, je mentionnerai les grands ensembles auxquels San Gallo a attaché son nom : les fortifications du Borgo à Rome, celles de Cività-Vecchia, de Nepi, d'Ancône, de Pérouse; puis le môle de Cività-Vecchia, achevé par Michel-Ange; la forteresse du Belvédère, à Florence, commencée par Buontalenti en 1590, celle du Lido à Venise, un des tours de force réalisés par San Micheli. Dans le port de Gênes, Galeazzo Alessi éleva un portique d'ordre dorique, avec une entrée flanquée de colonnes rustiques, et prolongea le môle dans la mer.

1. Notons toutefois que le premier germe des bastions à cinq lignes se trouve en France, dans les tours à bec, usitées de la fin du XII[e] siècle au milieu du XV[e] (Palustre, l'*Architecture de la Renaissance*, p. 69).



Marque typographique des Giolito.
Tirée des « Transformationi » de Doni (Venise, 1553).



Fragment d'un des plafonds du château de Mantoue.

CHAPITRE II

LES ÉCOLES D'ARCHITECTURE DE LA FIN DE LA RENAISSANCE. — FLORENCE ET ROME : PERUZZI, SAN GALLO, MICHEL-ANGE ET VIGNOLE. — VENISE, VÉRONE ET VICENCE : SANSOVINO, SAN MICHELI ET PALLADIO.

La division par Écoles, si tranchée lorsque l'on considère la peinture de la Fin de la Renaissance, s'affirme avec beaucoup moins de netteté dans l'architecture. Cette différence entre l'évolution des deux grands arts tient, d'une part, à ce que tous les architectes, quel que fût leur lieu d'origine, venaient étudier à Rome; de l'autre, à ce que ce fut un Florentin — Sansovino — qui fonda l'École vénitienne, tandis qu'un citoyen de Rome, Jules Romain, fondait l'École de Mantoue et étendait son influence jusqu'à Vérone. Il en est de même de l'École génoise : elle eut pour initiateur un Ombrien, Galeazzo Alessi. Dans la peinture, au contraire, les chefs des principales Écoles, à Venise, à Parme, à Brescia, et même à Milan pour la période postérieure à Léonard de Vinci, sont tous nés dans la région qu'ils devaient illustrer.

S'il est difficile d'établir une ligne de démarcation parfaitement tranchée entre les architectes de l'Italie centrale et ceux de la Haute-Italie, à plus forte raison ne saurait-on distinguer les représentants de l'architecture florentine des représentants de l'architecture romaine. Il y a, d'une ville à l'autre, un va-et-

vient, un chassé-croisé continuel, avec cette différence toutefois que Florence fournit les artistes, tandis que la part contributive de Rome se borne, d'une part, à la communication des modèles antiques, qu'elle livre à tout venant; de l'autre, à l'inspiration qui émane de la Papauté.

A ne supputer que le nombre des architectes célèbres nés à Florence, on serait exposé à s'exagérer l'importance de cette École; d'autre part, à ne tenir compte que des ouvrages qui ont pris naissance sur les bords de l'Arno, on risquerait de s'en faire une idée trop imparfaite. La vérité est que, si Rome et Venise ont dû leurs principaux monuments à des architectes florentins (il suffit de rappeler les noms d'Ant. da San Gallo, de Michel-Ange, d'Ammanati, de Jac. Sansovino, sans omettre Bal. Peruzzi, dont la famille était originaire de Florence), c'est au dehors que le talent de ces maîtres a reçu son empreinte; leur ville natale ne peut donc les revendiquer qu'en partie. Aussi nous bornerons-nous à mentionner ici et San Gallo et Michel-Ange, et Peruzzi et Sansovino, sauf à étudier en détail leur œuvre dans les centres où s'est exercée leur activité.



Portrait de Baccio d'Agnolo.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Florentine ou lombarde jusqu'au début du XVIe siècle, l'architecture de la Renaissance reçut de Bramante, affirme-t-on, le caractère italien et le caractère universel, formant le style qui, en somme, domine de nos jours encore. De la dernière manière de ce grand artiste procèdent Peruzzi, Antonio da San Gallo, San Micheli, Sansovino, Raphaël et Jules Romain, Palladio, de même que Philibert de l'Orme et Pierre Lescot[1]. — Sans contester la justesse de cette observation, il convient d'ajouter que l'imitation de plus en plus rigoureuse des formes antiques était dans la logique : préconisée par Brunellesco dès le début du XVe siècle, elle devait, à chaque nouvelle étape, gagner en précision, en même temps que, par une loi inéluctable, les formes deviendraient plus pleines, pour ne pas dire plus rondes (voy. p. 108-110). L'influence de Rome, où s'élabora la dernière manifestation de la Renaissance, fit le reste; la Ville éternelle n'est-elle pas, pour parler comme Montaigne, « la plus commune ville du monde, et où l'étrangeté et différence des nations se considère le moins, car, de sa nature, c'est une ville rapiécée d'étrangers; chacun y est comme chez soi »?

Avant de suivre à Rome les chefs de l'École florentine, rappelons brièvement les travaux exécutés dans la capitale même de la Toscane : la chapelle des Médicis et la bibliothèque Laurentienne, sur lesquelles nous reviendrons dans

1. *Le Cicerone*, p. 221. — De Geymüller, *The School of Bramante*, p. 125 et suiv. Londres, 1891. — Cf. Palustre, *l'Architecture de la Renaissance*, p. 95-96.

un instant, en étudiant l'œuvre de Michel-Ange, le palais Uguccioni, construit par Zanobi Folfi (voy. p. 305), la loge du Marché Neuf, claire, élégante, mais déjà trop facile, élevée de 1547 à 1550 par G.-B. del Tasso, sans compter un



Le Palais des Offices à Florence, par Vasari.

certain nombre d'édifices d'un intérêt moindre, tels que les palais appartenant à la dernière manière de Baccio d'Agnolo († 1543; voy. t. II, p. 415-416).

Parmi les architectes dont l'activité profita plus spécialement à Florence, quatre méritent mieux qu'une simple mention.

Giovanni Antonio Dosio de San Gimignano (né en 1533; vivait encore en 1578[1]) s'est fait un nom comme archéologue (il a publié en 1569 un recueil des monuments antiques de Rome) et comme architecte. A Florence, il a marqué sa trace par le palais Larderel-Comini, la plus exquise demeure — ce sont les termes de Burckhardt — de la Renaissance italienne, et par une série d'autres édifices dont on trouvera la description dans les ouvrages spéciaux. Le palais Larderel, le seul dont je m'occuperai ici, n'a que trois fenêtres de façade, mais les proportions en sont si harmonieuses qu'il est impossible de se dérober au charme qui s'en dégage. L'appareil est tout uni, sauf aux angles, où des pilastres à refends se détachent sur le corps de l'édifice. Au rez-de-chaussée, une porte et deux fenêtres, chacune surmontée d'un fronton triangulaire; au premier étage, un fronton de même nature et deux frontons semi-circulaires; au second étage, trois frontons triangulaires; puis des bandeaux qui marquent les divisions par étages, et un entablement avec une belle corniche couronnant le tout : telles sont les ressources, des plus élémentaires, à l'aide desquelles ce bijou a été créé.



Portrait de Bald. Peruzzi.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Georges Vasari (voy. p. 178) a laissé son chef-d'œuvre dans le palais des Offices, où la sobriété n'exclut pas l'élégance. On a fait valoir comme circonstance atténuante pour certaines imperfections que l'auteur n'avait pas toute la liberté de mouvements désirable, qu'il était forcé de tenir compte des substructions existantes, comme aussi de la destination de l'édifice, qui devait être affecté aux Offices, c'est-à-dire aux bureaux.

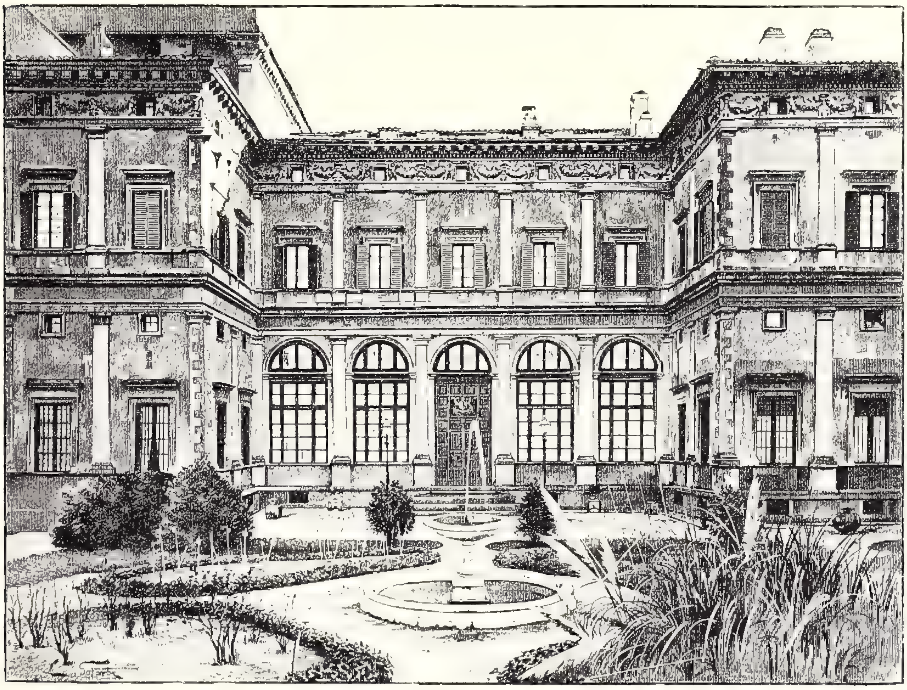
Bartolommeo Ammanati (né en 1511 à Settignano, mort en 1592) étudia d'abord la sculpture sous Bandinelli et Jac. Sansovino; une série de statues ou de bas-reliefs exécutés à Florence, à Urbin, à Naples, à Venise, à Rome, lui avaient valu la notoriété, sinon la célébrité, lorsqu'il se manifesta comme architecte. A Rome, il construisit, outre le palais Ruccellai (« Caffé Nuovo »), la façade et la cour du Collège Romain; à Florence, la façade postérieure du palais Pitti (voy. p. 306) et le pont de la Trinité (voy. p. 321), sans compter le second cloître de San Spirito, les palais Guigni, Montalvi, Ramirez, etc.; à Lucques, le Palais Ducal, qui fut continué par Pini et Juvara, et une série d'habitations particulières. Ses créations se distinguent par l'ampleur plutôt que par la finesse et l'élégance.

Un autre Florentin, Bernardo Buontalenti (1536-1608), doit sa réputation à la construction de la villa de Pratolino, à l'agrandissement (si malencontreux)

1. Voy. mes *Historiens et Critiques de Raphaël*, p. 147.

du Palais Vieux, à l'établissement de la tribune des Offices, du corridor qui relie ce palais au palais Pitti, puis aux plans pour les forteresses de Porto Ferrajo, de Livourne, de Grosseto, enfin à la série des palais dont il dota Florence. Ce maître sacrifie déjà au style baroque.

Le plus élégant, le plus fin, le plus indépendant des architectes qui cherchèrent fortune à Rome pendant le premier tiers du XVIe siècle, Baldassare Peruzzi (1481-1536)[1], appartient par ses origines à plusieurs cités (ses parents



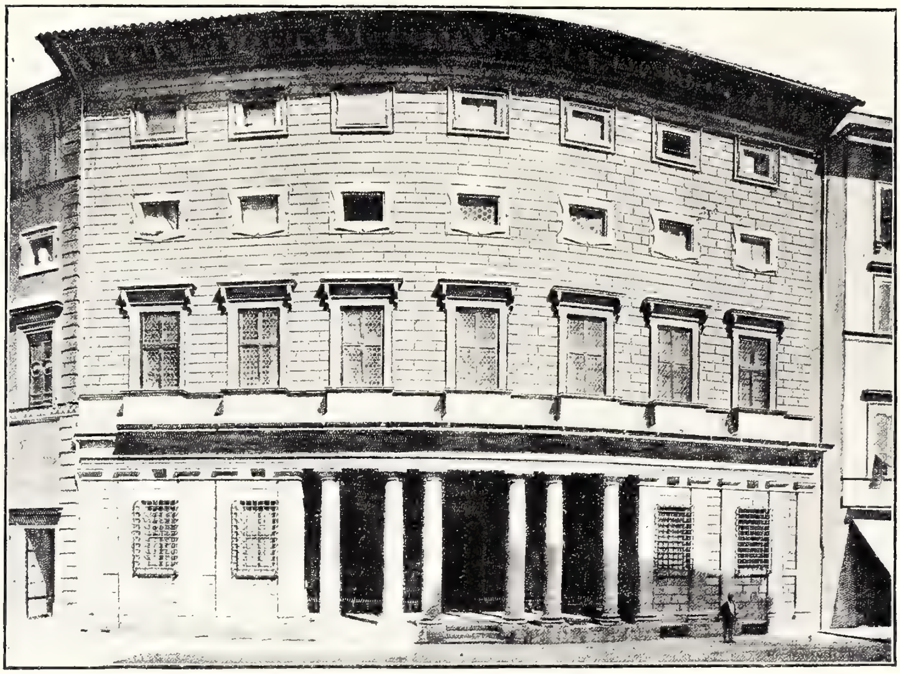
La Farnésine, par Peruzzi.

avaient pour patrie Florence; lui-même naquit à Volterra et fut élevé à Sienne), de même que par la chronologie de ses œuvres il se rattache tout ensemble à l'Age d'Or et à la Fin de la Renaissance. Peintre de profession, il se familiarisa par des études assidues avec les secrets de l'art de bâtir. Malheureusement une modestie ou plutôt une timidité invincibles l'empêchèrent toute sa vie de mettre en pleine lumière un talent véritablement transcendant. Fixé à Rome vers 1503, il se signala tour à tour comme fresquiste, comme organisateur

1. BIBL. : Suys et Haudebourt, *Palais Massimi à Rome*. Paris, 1818, in-fol. pl. — Redtenbacher, *Mittheilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. I. Baldassare Peruzzi und seine Werke*. Carlsruhe, 1875. — Donati, *Elogio di Baldassare Peruzzi*. Sienne, 1879. — Weese, *Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina nebst einem Anhange : « Il taccuino di Baldassare Peruzzi » in der Communal Bibliothek zu Siena*. Leipzig, 1894.

de fêtes, comme architecte. Dans ce dernier domaine son activité profita, non seulement à la Ville éternelle, mais encore à Sienne, à Bologne, peut-être aussi à Carpi. Nul ne connaissait mieux que lui l'art de tirer parti des matériaux les plus humbles — la brique, par exemple, — et des moyens les plus simples, pour animer et faire chanter en quelque sorte des façades dépourvues de toute ornementation.

A Rome, une des premières créations de Peruzzi, la villa d'Ag. Chigi (la Farnésine), achevée en 1511-1512, n'a cessé de séduire par le mélange d'ingé-

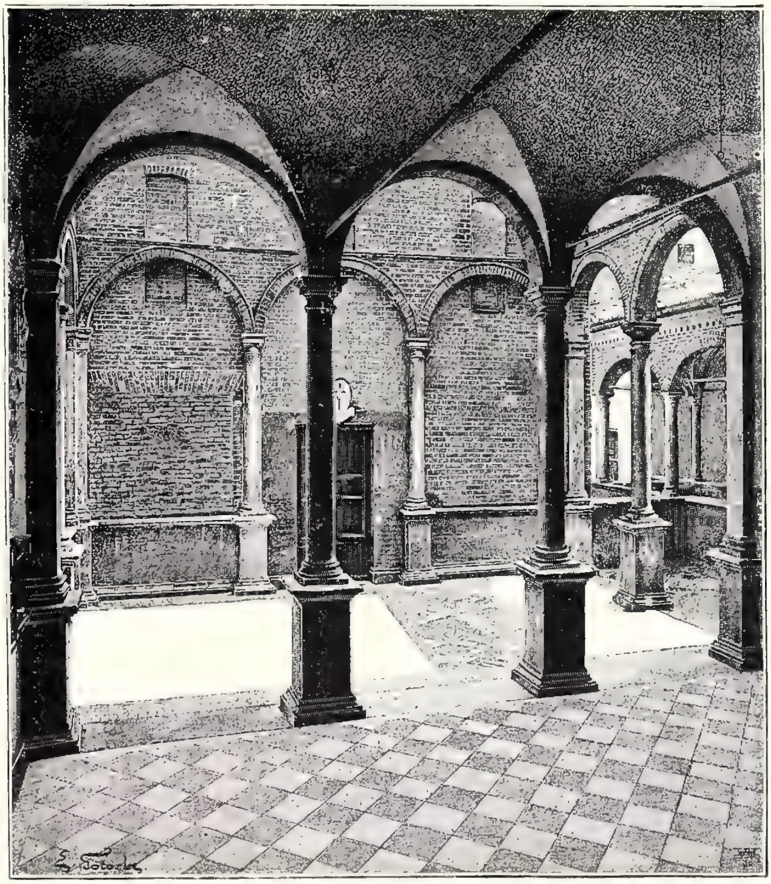


Façade du Palais Massimi à Rome, par Peruzzi.

nuité et d'élégance, d'aisance et d'harmonie. Si la critique a pu reprocher au maître, avec un semblant de raison, d'avoir répété le même motif — des pilastres doriques — au rez-de-chaussée et au premier étage, elle a aussi été unanime à admirer l'art avec lequel il a marié les deux ailes au corps principal, la lumière, le mouvement et la vie qu'il a obtenus, rien que par l'alternance des pilastres, des fenêtres et des moulures. Les ornements de la frise — des génies, des candélabres et des festons — forment le plus heureux contraste avec la simplicité du fonds même de la villa. Vasari a caractérisé la Farnésine en disant qu'elle paraissait née, c'est-à-dire créée d'un souffle, plutôt que bâtie, et Quatremère de Quincy a qualifié d'élégance attique la pureté de ses profils.

S'il n'a pas été donné à Peruzzi, par suite de toutes sortes de difficultés, financières et autres, de marquer sa trace dans la reconstruction de la basilique

de Saint-Pierre, à laquelle il fut préposé pendant plusieurs années (de 1520 à 1527, de 1532 à 1536), par compensation il a doté Rome d'un monument élégant et noble entre tous, le palais Massimi. L'histoire de cette construction n'est pas encore parfaitement élucidée. Il paraît certain que Peruzzi n'a dirigé que le début des travaux (1535) : de là toutes les imperfections qui déparent l'édifice. La tâche était des plus ardues : il s'agissait d'utiliser d'anciennes fon-



Le Cloître de l'Oratoire de Sainte-Catherine à Sienne, par Peruzzi.

dations et de relier deux habitations distinctes appartenant à plusieurs membres de la même famille. Peruzzi tira le parti le plus heureux d'un site ingrat, étroit et irrégulier; la disposition qu'il adopta, cette courbe d'un si grand effet, « est telle qu'on la croirait une invention libre et non pas conçue sous la dictée du besoin. » (Quatremère.) L'auteur n'a eu recours aux colonnes et aux pilastres que pour le rez-de-chaussée : dans les étages supérieurs, la disposition si ingénieuse des fenêtres et des mezzanines, leur alternance avec le bel appareil à refends, lui ont suffi pour obtenir la variété et l'animation. Quant au « cortile », il se compose de deux ordres de colonnes, séparées par des ouvertures

rectangulaires, des espèces de fenêtres mezzanines, d'un effet assez bizarre[1].

Les travaux exécutés à Sienne par Peruzzi sont la plupart postérieurs au sac de Rome (1527) et appartiennent à la dernière période d'une carrière féconde plutôt que longue. On lui attribue, sans certitude absolue, la petite cour, si svelte et si éthérée, de l'oratoire de Sainte-Catherine. En ce qui touche le palais Belcaro, situé en dehors de la porte Fontebranda, les dessins conservés au musée des Offices permettent de se rendre compte de ce qu'eût été cet édifice s'il avait été achevé.

A Bologne, on fait honneur à Peruzzi de la façade du palais Albergati, ou du moins du premier étage de cette façade. C'est une œuvre véritablement monumentale, qui doit son effet aux moyens les plus simples (le fond de l'édifice ne se compose que de briques) : l'écartement et la rareté des fenêtres lui donnent un aspect de tranquillité et de noblesse qui est encore relevé par une superbe frise à bucrânes et à disques. Peruzzi a en outre — et cette fois l'attribution est certaine — fourni les plans du palais Lambertino. Il est fort probable qu'il a également composé le modèle du portail du couvent de San Michele in Bosco.



Portrait d'Arist. da San Gallo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

S'il n'est pas démontré par des textes authentiques que la cathédrale et le palais ducal de Carpi (t. II, p. 422) soient l'œuvre de Peruzzi, ces édifices se rapprochent toutefois de sa manière : on admire dans la cour du palais une pureté et une chasteté de formes qui sentent encore leur XVe siècle.

Peruzzi est le dernier harmoniste, à la façon de Bramante; comme celui-ci, il sait tirer des combinaisons les plus élémentaires, des refends, des moulures, des pilastres, l'intérêt, la vie et la couleur.

Le plus marquant des élèves de Peruzzi fut Serlio : le IVe livre de son *Traité d'Architecture* est composé presque en entier de dessins de son maître.

La carrière du Florentin Antonio da San Gallo ou Cordiani (1485-1546) est un exemple d'activité incessante et fébrile[2]. Il ne lui suffit pas d'élaborer sans relâche des projets de construction ou de décoration pour satisfaire les fantaisies de ses patrons, il inspecte, revise ou expertise au loin, comme ingénieur mili-

1. On attribue à Peruzzi plusieurs autres palais romains, parmi lesquels la cour du palais Altemps, composée de deux rangées d'arcades, que séparent des pilastres, et d'un attique; mais l'ordonnance m'en semble déjà trop facile, et les profils trop lourds pour un tel puriste.

2. Bibl. : T. II, p. 402. — On trouvera dans le recueil de Vasari et dans la monographie de M. Ravioli des détails suffisants sur les travaux des autres membres de la famille San Gallo, Bastiano ou Aristotele (1485-1551), Francesco (1494-1576), Giovanni Francesco († 1530).

taire aussi bien que comme architecte proprement dit. Une fois il fut obligé de diriger à la fois, dans cinq villes éloignées les unes des autres, des travaux de la plus haute importance : la construction de la forteresse de Florence et de celle d'Ancône, la restauration de l'église de Lorette, l'agrandissement du palais du Vatican, l'établissement du puits d'Orvieto; mais il savait se multiplier de telle sorte qu'il put suffire à tout en se faisant seulement suppléer au besoin par son frère Battista. Ajoutons qu'une partie de l'existence de San Gallo se passa en travaux de consolidation, de réfection : la basilique de Saint-Pierre, les loges du Vatican, la coupole de l'église de Lorette.

Dans l'impossibilité où je me trouve d'entrer dans le détail de tant d'églises, de chapelles, de palais, de citadelles, de portes monumentales, élevés par San Gallo à Rome et dans tout l'État pontifical, je me bornerai à analyser ses deux ouvrages principaux : son projet pour Saint-Pierre de Rome et le palais Farnèse.



Portrait d'Ant. da San Gallo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Malgré son goût et son talent, San Gallo n'était pas à la hauteur d'une tâche telle que la réédification de Saint-Pierre. Son projet (voy. p. 301) péchait par la multiplicité des ressauts, par la petitesse des colonnes et des profils : ce n'étaient qu'arcades sur arcades, ordonnances sur ordonnances, amas de clochers, de pyramides et de pointes : aussi les contemporains lui reprochaient-ils — et c'était un crime à leurs yeux — de s'être inspiré plutôt de la manière gothique que de la bonne architecture classique.

Le palais Farnèse ne comportait à l'origine, affirme-t-on, que des dimensions restreintes; grâce à l'excellence du plan primitif, il put être développé sans que les accroissements nuisissent à l'aspect des parties antérieurement construites[1]. La façade rappelle l'arrangement des anciens palais florentins : ici comme là, un intervalle énorme sépare les fenêtres du premier étage — au nombre de treize — de celles du second. Par contre, l'intervalle entre la porte principale et les fenêtres qui l'accostent est infiniment trop rapproché, erreur qui se reproduit pour les fenêtres encadrant la loge du premier étage. Au rez-de-chaussée, ces fenêtres — rectangulaires — n'ont pas de frontons, tandis qu'au premier étage,

1. Je dois à l'obligeance de M. de Navenne, premier secrétaire de l'ambassade de France près le Saint-Siège, d'intéressantes notices sur l'historique de ce monument. En 1495, le cardinal Al. Farnèse (plus tard Paul III) acheta l'habitation, qui, transformée, est devenue le palais actuel. Les achats de terrain nécessités par les agrandissements successifs se continuèrent jusque vers le milieu du XVIe siècle. Quant aux travaux, ils commencèrent en 1517 au plus tard. En 1519, Léon X visita la construction en train et lui donna son approbation. En 1534, à l'avènement de Paul III, Ant. de San Gallo fit de nouveaux plans et commença la construction du palais, tout en tirant parti, — ce fait résulte jusqu'à l'évidence des recherches de M. de Navenne, — des constructions ou substructions antérieures.

où elles sont également rectangulaires, elles sont surmontées de frontons alternativement circulaires et angulaires, et au second étage, où elles sont cintrées, de frontons tous pyramidaux. Chaque rangée de fenêtres s'appuie sur un bandeau monumental.

Si le corps même de la façade du palais Farnèse a donné lieu à toutes sortes de critiques (voy. entre autres celles formulées dans le *Cicerone*), il n'y a eu qu'une voix pour célébrer la beauté de la corniche placée par Michel-Ange sur l'œuvre de San Gallo; elle est d'une telle pureté et d'une telle noblesse, que



La Cour du Palais Farnèse, par Ant. da San Gallo.

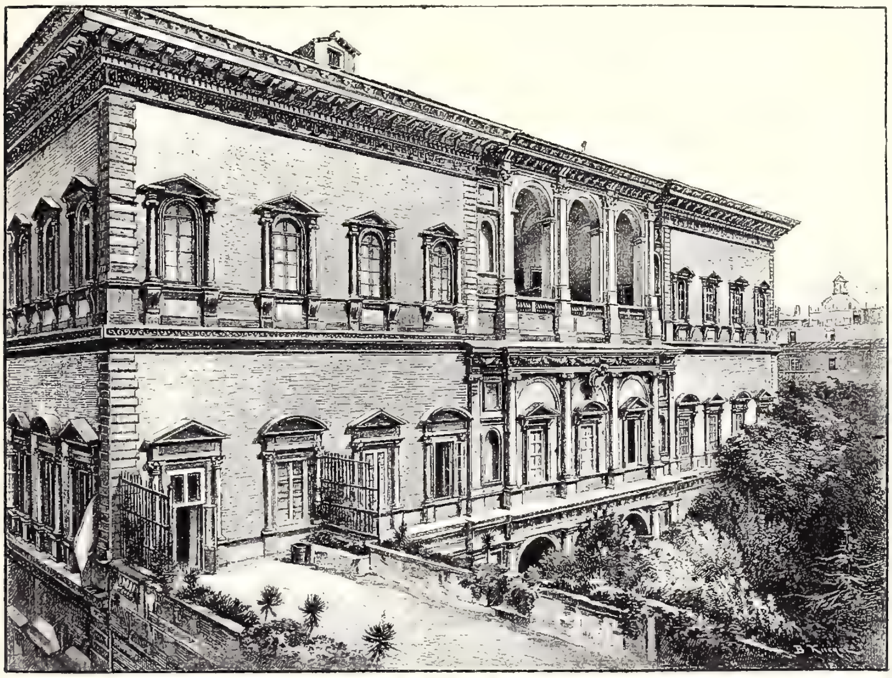
Letarouilly, son dernier historien, a supposé que Vignole y avait collaboré (il paraît en effet établi que dès le début des travaux — 1547 — Michel-Ange s'était adjoint cet habile et savant architecte).

Dans la cour du palais, les deux étages inférieurs, imités du théâtre de Marcellus, sont l'œuvre de San Gallo, tandis que l'étage supérieur, d'ordre corinthien, appartient à Michel-Ange, à qui l'on a reproché de s'être écarté, sans nécessité appréciable, du plan de son prédécesseur. Tout ici est digne d'admiration : les proportions, non moins que l'ornementation (festons, mascarons, trophées, fleurs de lis des Farnèse, vases se détachant sur des boucliers d'une beauté accomplie).

La façade postérieure du palais, du côté du Tibre, avec sa « loggia », construite soit par Vignole, soit par Giacomo della Porta, reproduit le motif adopté par Michel-Ange pour le dernier étage de la cour.

Le palais Farnèse a été proclamé le chef-d'œuvre de la Renaissance romaine : « il n'est aucun autre édifice, déclare Letarouilly, qui réunisse à une masse plus grandiose des lignes plus belles, des proportions plus justes, enfin des détails mieux étudiés et d'un caractère plus élevé; il est supérieur à tous par l'excellence de sa structure... ; sa constitution forte et robuste lui assure encore après trois siècles une longue existence ».

Du palais Farnèse procèdent de nombreux palais, entre autres celui du Latran, construit par Domenico Fontana pendant le pontificat de Sixte-Quint.



La Façade postérieure du Palais Farnèse, par Michel-Ange et G. della Porta.

Quelle que fût sa valeur, San Gallo, tout comme Peruzzi, fut éclipsé par celui de ses concitoyens qui n'avait qu'à se montrer pour être proclamé partout le premier. Que pouvaient la finesse d'un Peruzzi, la science d'un San Gallo, en regard du génie transcendant, de la « terribilità » d'un Michel-Ange!

Disciple, affirme-t-on, de son ami Giuliano da San Gallo, Michel-Ange n'aborda que relativement tard la pratique de l'art de bâtir. La façade qu'il composa pour la basilique de Saint-Laurent, — son coup d'essai, selon toute vraisemblance, — resta à l'état de projet. Il fut plus heureux en dotant la même basilique de la sacristie neuve ou chapelle des Médicis. Quelques mots sur ce monument en miniature : La chapelle forme un carré surmonté d'une coupole; des pilastres cannelés et des niches couronnées de frontons accentuent les différentes parties de la construction et produisent l'alternance de lignes nécessaire. C'est un ensemble à la fois simple et noble, aux reliefs

déjà amples, mais d'une rare tenue; on sent d'un bout à l'autre une pensée unique, fortement concentrée, pour ne pas dire comprimée, et animant toutes les parties de l'édifice. Certains détails, d'un goût moins pur et moins sévère, n'affaiblissent pas l'impression.

Michel-Ange est de la famille de Brunellesco : même tendance à l'abstraction. Comme son grand précurseur, il supprime les ornements intimes, familiers, qui donnent tant de saveur à l'architecture du XVe siècle ; comme leurs modèles communs, les Grecs et les Romains, il n'admet que des motifs d'ordre strictement architectonique, oves, consoles, rais de cœur, astragales, etc. Parmi tant d'emprunts faits à l'antiquité, c'est dans le domaine de l'architecture que l'imitation est la plus sensible chez lui. Mais cette architecture même, il ne la copie pas servilement : il la reprend au point où l'avait laissée la civilisation romaine, vers le IIIe siècle, avec la recherche d'un mouvement excessif : la ligne droite lui est odieuse, il éprouve le besoin de la briser sans cesse; des pilastres, des niches, des festons sans nombre viennent interrompre la monotonie de l'ancienne façade florentine, si calme et si pure : tout n'est plus que vie, agitation, on serait tenté de dire violence[1].

A la chapelle des Médicis fait suite la Bibliothèque Laurentienne, commencée en 1525, terminée seulement vers 1560. Ici encore, l'œuvre de Michel-Ange a donné lieu à d'amères critiques. On a reproché à ses colonnes accouplées de manquer d'air; à son escalier, de former un véritable casse-cou. La conception n'en est pas moins hardie, l'effet saisissant.

Ce fut surtout à Rome que Michel-Ange se révéla comme chef d'une nouvelle école d'architecture : de même que Raphaël, il consacra ses derniers efforts à l'art de bâtir et la tâche suprême qu'il assuma fut précisément la succession de Raphaël, l'achèvement de la basilique de Saint-Pierre.

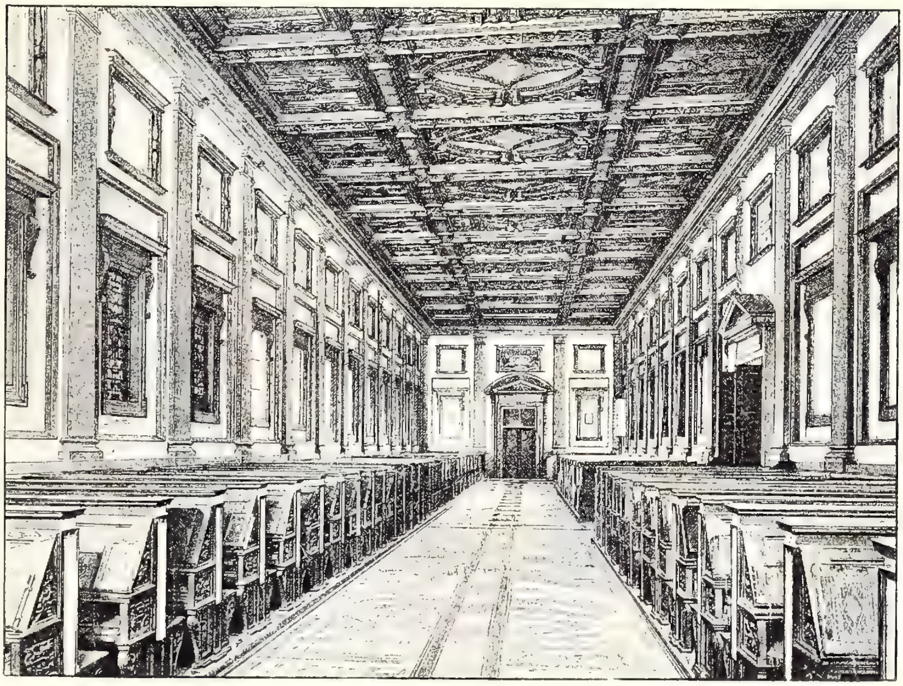
Mais procédons avec ordre. Le premier grand ouvrage confié à Michel-Ange fut le remaniement de la place du Capitole : les travaux traînèrent malheureusement en longueur et la pensée du maître fut plus d'une fois dénaturée par ses continuateurs[2].

1. J'ai à toucher ici à un problème délicat : qui ne se rappelle les attaques, aussi spirituelles que violentes, dirigées contre Michel-Ange par l'éminent architecte de l'Opéra, M. Charles Garnier, dans le volume publié par la *Gazette des Beaux-Arts*! M. Garnier n'a pas hésité à accuser Michel-Ange d'ignorer la langue de l'architecture. « Il a, ajoute-t-il, le trait, la force, l'ampleur, la volonté, la personnalité, ce qui fait le grand compositeur; mais il ne sait pas la grammaire et c'est à peine s'il sait écrire. » L'attaque de M. Garnier a rencontré dès le début de vives protestations. Il n'entre pas dans mes vues de renouveler ici le débat. Je me bornerai à déclarer que, si Michel-Ange a commis des erreurs, ce sont des erreurs heureuses, puisqu'elles ont si complètement renouvelé l'art de bâtir et nous ont valu des merveilles telles que la chapelle des Médicis et la coupole de Saint-Pierre de Rome.

2. Quelques points de repère sur l'histoire de la construction ne seront pas oiseux. L'installation, sur la place du Capitole, en 1538, de la statue équestre de Marc-Aurèle fut comme la pierre d'attente des travaux de réédification. Une gravure de du Pérac, exécutée en 1569 d'après le plan autographe de Michel-Ange (« ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti »)

La reconstruction du Capitole était à peine commencée, que déjà Paul III demandait à Michel-Ange d'entrer en lice pour le projet d'entablement du palais Farnèse : on sait comment l'incomparable corniche composée par le maître, modèle de proportion et d'ampleur, fut mise en œuvre, de préférence à celle de San Gallo, l'architecte en titre du palais. Michel-Ange fournit en outre le plan de l'étage supérieur sur la cour (voy. p. 336).

La mort de San Gallo réservait à Michel-Ange une mission encore plus glorieuse : la continuation des travaux de Saint-Pierre (1547). Avec une indépen-



La Bibliothèque Laurentienne, par Michel-Ange.

dance qui l'honore, il entreprit la justification du projet primitif imaginé

et publiée dans le *Speculum romanae Magnificentiae* de Lafreri, fait connaître les projets auxquels le maître s'était arrêté. Cette gravure concorde avec la description de Vasari; elle ne diffère que par les détails de la disposition actuelle : la principale différence porte sur le Palais du Sénateur : au sommet de l'escalier s'élève un portique surmonté de pilastres; en outre, les fenêtres de l'étage supérieur sont plus élevées et d'une ordonnance plus nette que dans l'édifice définitif; enfin le campanile est couronné de créneaux comme une forteresse. En 1546, Michel-Ange mit la première main à la reconstruction du Palais du Sénateur, travail qui fut achevé en 1568, après un intervalle de vingt-deux années. Entre les années 1550 et 1555 on construisit, d'après les plans de Vignole, les deux escaliers conduisant à l'Aracœli et à la roche Tarpéienne, ainsi que les deux portiques qui les couronnent. Une série de gravures, publiées par M. Michaelis, nous font connaître l'état des travaux dans les dernières années de Michel-Ange. Ce ne fut qu'après la mort de celui-ci que le Palais des Conservateurs reçut, d'après ses plans d'ailleurs, sa façade actuelle. En 1579, Grégoire XIII fit remplacer la tour du moyen âge par un campanile plus élégant, dessiné par Martino Lunghi. En 1583, on installa au sommet de la « cordo-

par son ennemi Bramante, et le fit substituer au projet de San Gallo. En 1546, avant même de prendre en main la direction des travaux, il écrivit à Ammanati cette lettre curieuse : « On ne saurait nier que Bramante n'ait été aussi habile dans l'architecture que pas un depuis les temps antiques. Il fit le premier projet pour Saint-Pierre, un projet exempt de confusion, mais clair et simple, clair de toutes parts et isolé de tous côtés, de sorte que l'église ne nuisait en rien au palais (du Vatican). Ce plan a toujours été considéré comme une belle chose, et c'est ainsi que tous ceux qui se sont écartés de la disposition adoptée par Bramante, comme l'a fait San Gallo, se sont en même temps écartés de la vérité. »

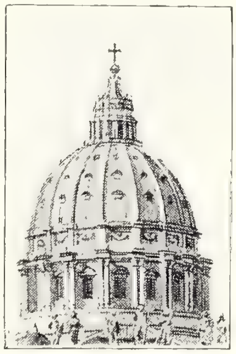
Quoique Michel-Ange ne se donnât que pour le continuateur de Bramante, il imprima à la construction un caractère qui lui est bien personnel, le cachet de son génie si despotique : il concentra davantage, d'après l'expression de Springer, les membres de la construction; en même temps il substitua, aux profils si purs et si élégants de Bramante, des reliefs plus vigoureux, peut-être aussi plus lourds. Je ne saurais entrer ici dans les détails de cette vaste construction, qui occupa Michel-Ange pendant les seize dernières années de sa vie : il me suffira de dire que sa conception la plus belle et la plus grandiose est la fameuse coupole, cette coupole qui, depuis trois siècles, a été le modèle de centaines, de milliers d'autres, et qui éclipse la coupole octogonale de Brunellesco au Dôme de Florence, autant que celle-ci avait éclipsé la coupole du Dôme de Pise. Chez Brunellesco on sent encore l'effort du calculateur; chez Michel-Ange, dans ces lignes d'une suavité incomparable, l'artiste seul paraît. « C'est — pour parler avec M. Charles Garnier — la courbe donnée à la coupole qui charme, séduit et fait de ce couronnement, unique au monde..., une création d'une majestueuse harmonie; c'est cette courbe, qui a été bien souvent étudiée, que l'on a appelée chaînette, parabole, ellipse, qui tient de tout cela, pour n'être en somme qu'une courbe de sentiment, qu'un éclair enfanté par le génie. » Il est impossible en effet de se servir ici de formules mathématiques : rarement la Renaissance du XVIe siècle a accordé à la fantaisie une place si grande à côté de la science. Michel-Ange n'eut pas la joie de contempler de ses yeux le chef-d'œuvre; les travaux n'étaient arrivés que jusqu'au tambour quand il mourut. Mais une seule année suffit à Giacomo della Porta pour achever le travail.

nata » les deux groupes des *Dioscures*, auxquels firent suite, en 1590, les soi-disant trophées de Marius. Sous Clément VIII, de 1592 à 1598, les projets de Michel-Ange reçurent enfin leur complément. La façade du Palais du Sénateur fut reconstruite avec certaines modifications dont on trouvera le détail dans le travail de M. Michaelis. Quant au musée du Capitole, qui fait face au Palais des Conservateurs, à peine si l'on en jeta les fondations. Il faut aller jusqu'au pontificat d'Innocent X pour voir reprendre les travaux (1644); l'architecte Rainaldi eut enfin la satisfaction de les mener à fin au bout d'une dizaine d'années. — J'emprunte les éléments de cette notice au travail publié par M. Michaelis dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1891, t. II, p. 184 et suiv.

A cette dernière période appartiennent également la transformation en sanctuaire chrétien des Thermes de Dioclétien, sous le vocable de Sainte-Marie-des-Anges, la construction du couvent des Chartreux accolé à cette église, et celle de la porte Pie (voy. p. 321).

Michel-Ange, définitivement entraîné vers l'architecture par un besoin irrésistible, conçut vers cette époque une foule de plans gigantesques, mais qui restèrent à l'état de simples projets, en raison même de leur étendue. C'est ainsi qu'il proposa de continuer tout autour de la place de la Seigneurie, à Florence, les arcades de la Loge des Lanzi, d'établir dans la cour du Belvédère une fontaine composée d'un rocher et d'une statue — un Moïse — qui en ferait jaillir l'eau, de relier le palais Farnèse à la Farnésine par un pont, etc.

Partout, on le voit, éclate la passion pour le colossal, à un degré où nul esprit humain n'a jamais atteint.



La Coupole
de Saint-Pierre de Rome.
Par Michel-Ange.

Michel-Ange ne forma que peu d'élèves directs, — parmi les plus marquants furent Gal. Alessi et Giacomo della Porta, — mais son enseignement domina tout le XVIe et tout le XVIIe siècle; il fut le véritable père du style baroque. Sachons distinguer, ici encore, entre l'œuvre du maître et celui des disciples : assurément le style inauguré par Michel-Ange renferme les germes les plus dangereux; mais les abus commis par de médiocres imitateurs nous autorisent-ils à rejeter la responsabilité de leurs fautes sur le glorieux initiateur?

Le nom d'un des collaborateurs de Michel-Ange, Vignole, personnifie une nouvelle évolution de l'architecture de la Renaissance.

Jacopo Barozzi (1507-1573) avait pour patrie Vignola, dans les environs de Modène, d'où le surnom sous lequel il est connu[2]. Après avoir flotté quelque temps entre la peinture et l'architecture, il se consacra définitivement au second de ces arts, et n'eut pas à le regretter. Il travaillait à Rome pour la cour pontificale (1535 et années suivantes), lorsqu'il fit la connaissance du Primatice, envoyé en Italie en 1539-1540, et reçut de lui la mission de surveiller le moulage d'un certain nombre de statues antiques. Emmené en France par le célèbre surintendant des beaux-arts de François Ier, il passa deux années dans notre pays, sans trouver toutefois, à ce qu'il semble, l'occasion de s'y signaler par quelque construction. De retour à Rome, il fut chargé par la docte Académie

1. Voy. Springer, *Michel-Angelo und Raffael*, t. II, p. 340 et suiv.

2. Bibl. : voy. ci-dessus p. 299. — *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignola;* édit. Lebas et Debret. Paris, 1815. — Ronchini, *I due Vignola*. Modène, 1866.

vitruvienne de relever les antiquités de la Ville éternelle. Nous le trouvons ensuite à Bologne, où il s'occupa d'une tâche ingrate entre toutes, l'achèvement de la façade de San Petronio; il y établit également un canal. L'avènement de Jules III, qui avait été légat dans la capitale de l'Émilie, lui fournit enfin l'occasion de s'exercer sur un plus vaste théâtre. Rappelé à Rome par le nouveau pape, il dirigea d'abord les travaux de l' « Acqua Vergine », puis ceux de la célèbre villa que Jules III fit élever en dehors de la porte du Peuple, la « Vigna di papa Giulio[1] ». Il y montra une variété et une liberté de combinaisons qui surprennent chez un esprit aussi réfléchi.



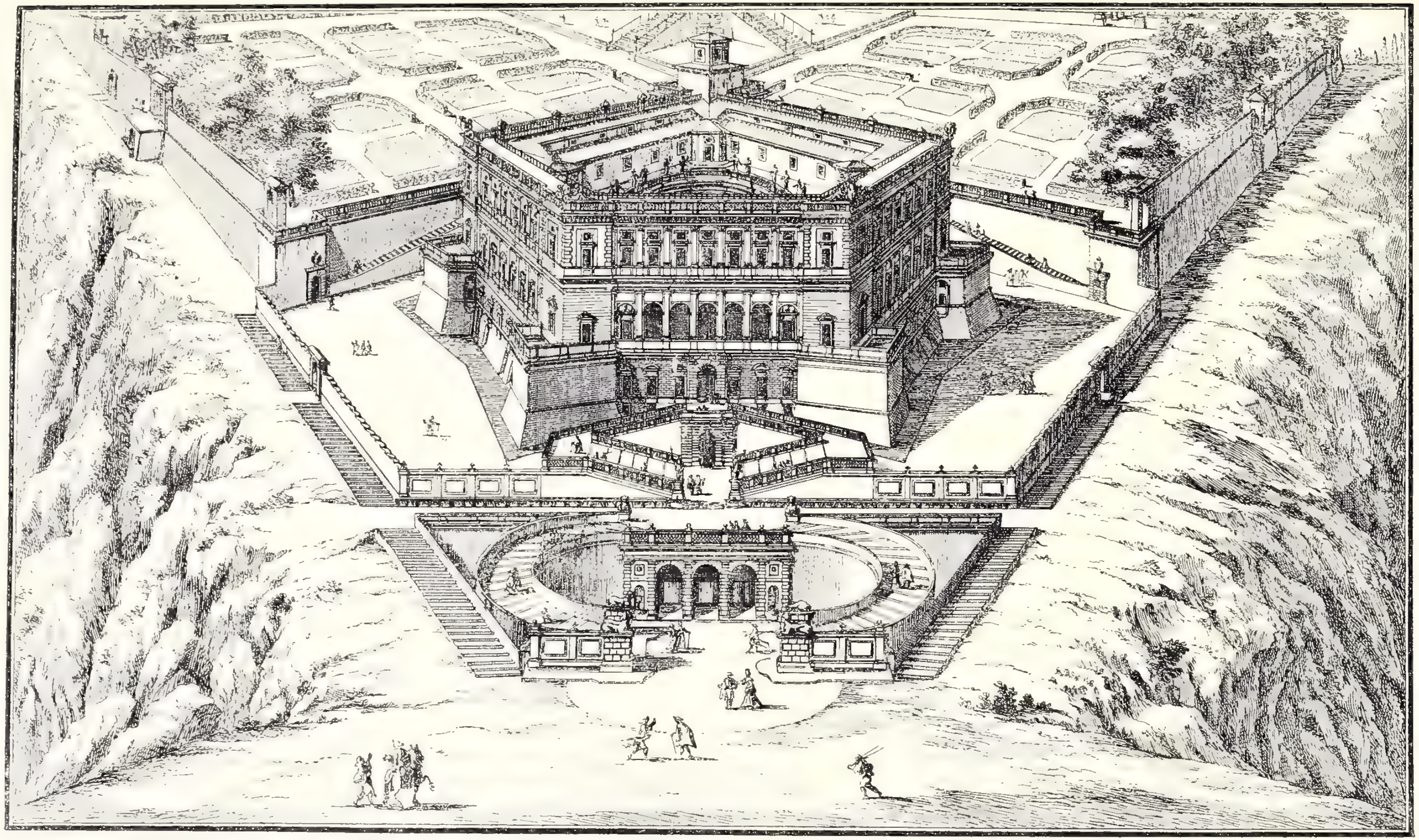
Portrait de Vignole.
D'après la gravure publiée dans son Traité d'Architecture.

Après la mort de Jules III, en 1555, Vignole entra au service du cardinal Al. Farnèse. Ce Mécène le chargea de travaux plus considérables encore, si possible : la construction de la villa de Caprarole et l'organisation des jardins Farnèse, dont la façade a été détruite il y a peu d'années, à l'occasion des fouilles du Forum.

Caprarole est une des créations les plus savantes et les mieux déduites de la Renaissance. Le plan lui-même — ce pentagone qui rappelle les aménagements de l'architecture militaire — est plein d'imprévu[2]. Si nous abordons le détail, nous rencontrons une longue série de morceaux de bravoure : l'escalier principal à rampes et le grand escalier à vis, dans lesquels Vignole se joue des difficultés avec lesquelles Bramante en était encore réduit

1. Le « casino » de la Vigne, commencé en 1534 pour le cardinal Antonio di Monte, a été tour à tour attribué à Sansovino et à Peruzzi.

2. D'après M. Gurlitt, le voyage de Vignole en France n'aurait pas été sans influence sur l'élaboration du plan de la villa de Caprarole : ce serait dans notre pays que le maître aurait pris l'idée d'un compromis entre le château-forteresse et la maison de plaisance. Mais cette hypothèse tombe devant le fait que déjà Peruzzi avait donné la forme pentagonale à son projet pour la même villa.



VEDVTA DEL CELEBRE PALAZZO DI CAPRAROLA DEL SERENISSIMO SIG.[r] DVCA DI PARMA.
Architettura di Giacomo Barotio da Vignola

Nella Stamp.ria di Dom.co de Rossi erede di Gio. Giac.o de Rossi in Roma alla Pace con priuil. del Som. Pont. e licenza de Superiori.

La Villa de Caprarole, par Vignole, d'après la gravure éditée a Rome en 1699.

à compter dans son palais du Belvédère, les galeries de la cour, les agencements intérieurs les plus ingénieux.

La réputation de Vignole ne tarda pas à franchir les limites des États pontificaux. Les souverains de Plaisance lui demandèrent de construire leur palais; les fidèles d'Assise le chargèrent d'élever l'église Santa-Maria degli Angeli, qui fut continuée par Giulio Danti et Gal. Alessi. Ses derniers efforts profitèrent à Rome : il y commença l'église du Gesù (1568), terminée par Giacomo della Porta, et remplaça Michel-Ange comme architecte en chef de Saint-Pierre (1564).

L'amour de la régularité et de la correction compte parmi les traits distinctifs de ce laborieux codificateur, mais la lourdeur en est un autre : rien de plus massif que son église de Saint-André, près de Rome, son palais Farnèse à Plaisance, avec ses cinq étages de fenêtres, les unes pleinement développées, les autres comme coupées en deux, son « portico dei Banchi » à Bologne, son projet de façade pour l'église San Petronio, dans la même ville. Il y abuse véritablement d'un artifice mis en œuvre par les quattrocentistes florentins : la rareté des ouvertures. Avant tout fait de science et de logique, le talent de Vignole semble incompatible avec l'expression d'un sentiment : la grâce lui est inconnue au même point que la fierté. On chercherait en vain chez lui la corde vibrante; tout se réduit à des formules; c'est le créateur du style académique.

Plus encore que les constructions de Vignole, son Traité d'Architecture, publié en 1563, exerça au loin une influence énorme et pesa trois siècles durant sur les évolutions de l'art de bâtir.

Le Napolitain Pirro Ligorio est aussi connu comme archéologue et comme faussaire[1] que comme architecte. De fait, l'archéologie a autant de part que l'art à la villa Pia, qu'il édifia dans les jardins du Vatican pour les papes Paul IV et Pie IV : c'est une vraie maison pompéienne, pleine de fantaisie et de pittoresque, avec ses portiques et ses loges, ses ailes en hémicycle, ses rampes, ses fontaines, ses obélisques, ses cariatides en forme de satyres, tous les raffinements de son ornementation. Il semble que l'œuvre architectural de Ligorio se borne à cette création, que l'on a appelée « la plus originale peut-être de l'architecture moderne ». Quoique mêlé aux travaux du palais du Vatican et de la basilique de Saint-Pierre, il n'y a pas laissé sa marque. Il ne fut ni plus heureux ni plus actif à Ferrare, où il s'établit en 1568, en qualité d'antiquaire du duc Alphonse II, et où il mourut au mois d'octobre 1583.

L'architecture romaine de la fin du XVIe siècle a compté quelques autres représentants aussi habiles que féconds : les Lombards Giacomo della Porta

1. Bibl. : Bouchet, *la Villa Pia*. Paris, 1837. — Henzen, *Zu den Fälschungen des Pirro Ligorio*, s. l. n. d. — Ronchini : *Atti e Memorie... Sezione di Parma*, vol. III, p. 109-114. — Lanciani : *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1882, p. 29 et suiv. — De Nolhac, *Pirro Ligorio*. Paris, 1886 (extr. des *Mélanges Renier*). — Plon, *Leone Leoni*, p. 176-179.

(1541-1604) et Domenico Fontana (1543-1607), l'architecte en titre de Sixte-Quint. Mais leurs créations ne respirent déjà plus l'esprit de la Renaissance. Le passage à un style nouveau — le baroque — se trahit par la lourdeur ou la vulgarité des formes, par la recherche du mouvement et de la couleur, la disparition du rythme et de l'harmonie.

Laissant de côté Bologne, où surgissent quelques palais élégants ou riches, mais sans accent particulier, Ferrare, où Girolamo da Carpi éleva le palais Crispi, dont d'élégants cartouches forment le principal ornement [1], puis Urbin et Pesaro, où régnaient les Genga (voy. p. 254), je m'attacherai à Mantoue, où un élève de Raphaël et de Bramante opéra une renaissance *sui generis* dans l'art de bâtir.



Portrait de Gir. Genga.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

A Rome, l'œuvre architectural de Jules Romain s'était borné à quelques constructions plus ou moins fragmentaires, dont la plus importante est la villa Lante, et à la continuation de la villa Madame (t. II, p. 356). A Mantoue, le maître eut à diriger de grands travaux d'édilité, en même temps qu'à créer de vastes ensembles. Il ne leur donna pas précisément la légèreté, la grâce, l'éloquence; tout dans ses constructions respire la réflexion et l'effort; rien la spontanéité ou la fantaisie (quoi de plus lourd que le mausolée des Andreasi-Gonzaga, dans l'église Sant' Andrea, avec un soubassement prétentieux supportant un sarcophage d'une raideur sans pareille!) Le palais qu'il construisit pour son usage personnel (gravé p. 191) est tout aussi massif et tout aussi vide; les fenêtres occupent tout l'espace entre le rez-de-chaussée et l'entablement. Ces fenêtres, circulaires, encadrent un fronton triangulaire, tandis que les pierres qui en dessinent l'arc se prolongent, comme il a été dit, jusqu'à l'entablement, sans repos pour l'œil. Mais prenons même le palais du Té, avec ses épais et monotones pilastres doriques : il appartient au style sévère plutôt que gracieux et riant, tel qu'il aurait convenu à une villa [2].

Pour être un homme de talent, Jules Romain n'était pas un homme d'esprit, ce qui n'est pas la même chose. Il ne devinait pas que le développement logique, par conséquent uniforme et ennuyeux, d'un thème déterminé, — mettons l'ordre dorique, — ne suffisait pas pour animer une façade; qu'il y fallait toutes sortes d'inspirations et toutes sortes de libertés, les hésitations, les surprises, les élans.

1. Voy., pour les architectes et les palais de Ferrare, le travail de M. Gustave Gruyer dans les *Notes d'art et d'archéologie* de 1891.

2. Je suis heureux de me trouver d'accord sur ce point avec M. Palustre, dont le jugement doit être opposé à celui de M. Burckhardt, qui est infiniment trop favorable.

En imposant à la Renaissance comme but suprême l'expression de la sévérité et de la force, les champions du style dorique, Jules Romain aussi bien que San Micheli, ont, à mon avis, commis une erreur capitale : ils n'ont pas compris que leur époque, leur patrie, cette Italie, si faible comme nation, étaient avant tout faites de légèreté et de grâce; que la société à laquelle ils appartenaient n'avait plus rien des inébranlables convictions, du dévouement patriotique, propres à l'ancienne Égypte, à la Grèce des guerres médiques, à la République romaine; que leur rôle, à eux représentants de la Renaissance, était de charmer. On ne se fatigue pas de voir répéter les motifs élégants et gracieux, parce qu'ils semblent se renouveler sans cesse par la vertu immanente d'une éternelle jeunesse. Mais les créations de Jules Romain ou de San Micheli, si sérieuses, parfois si sèches, si maussades, auraient véritablement gagné à ne pas être propagées à l'envi par le génie militaire ou par les architectes des anciennes barrières de Paris! Toutefois, et là est leur excuse, si ces maîtres se sont trompés à ce point sur leur propre essence, c'est que certains de leurs prédécesseurs du XVe siècle, Brunellesco en tête, leur avaient donné l'exemple de si hautes ambitions.

La biographie du principal élève de Jules Romain, G. B. Bertani (1593-1575), à la fois architecte, peintre et sculpteur, est des plus confuses : les biographes l'ont tour à tour désigné sous les noms de Briziano, Britano, Bertano, Ghisi, Brizza, etc.; son vrai nom semble avoir été Scultori. Cet artiste éleva l'église de Sainte-Barbe (1565) et le Palais de Justice, édifice de beaucoup de caractère, où perce une volonté ferme, mais qui relève déjà du style baroque.

Le chef de l'École véronaise, que j'ai rapproché tout à l'heure de Jules Romain, Michele San Micheli (1484-1559), appartient par la date de sa naissance à la période que j'ai désignée sous le titre d'Age d'Or, mais ne se manifesta que relativement tard comme architecte créateur[2]. Longtemps des travaux secondaires (avec lesquels alternèrent jusqu'à la fin de ses jours des constructions relevant de l'art militaire) absorbèrent son talent, principalement à Orvieto. Enfin il lui fut donné de doter Montefiascone de sa cathédrale, qu'il surmonta d'une coupole à huit pans. La seconde partie de la carrière de San Micheli fut consacrée en partie à Vérone, sa ville natale, en partie à Venise. Ingénieur autant qu'architecte, il dédaignait l'ornementation raffinée, chère aux Vénitiens : ses prédilections étaient acquises au style dorique et à l'appareil rustique, qui lui semblaient tous deux plus propres à faire prévaloir les grandes lignes de la construction. Trop souvent, par crainte de la morbidesse, il tomba dans

1. Bertolotti, *Architetti*, p. 36. — Vasari, t. VI, p. 490.

2. BIBL. : Salva, *Elogio di Michel Sammicheli*. Rome, 1814. — Ronzani et Luciolli, *le Fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele San Micheli*. Venise, 1832.

la sécheresse. On dirait parfois un élève de notre École polytechnique s'ingéniant à jouer le rôle d'architecte.

Quoique San Micheli ait élevé plusieurs édifices religieux (la cathédrale de Montefiascone, mentionnée il y a un instant, la « Madonna di campagna », à Vérone, construite après sa mort sur ses plans), c'est surtout par les palais et les constructions militaires que ce maître a fait école. D'ordinaire il adopte pour ses soubassements un parti dont on peut voir de nombreuses applications dans notre Paris du XIXe siècle : il fit choix d'un rez-de-chaussée des plus développés pour mettre en lumière, aux étages supérieurs, ses ordonnances de colonnes et de pilastres (qui ne sont pas toujours irréprochables comme galbe). Plusieurs de ses palais de Vérone ont véritablement de l'originalité et de l'allure : tels sont les palais Bevilacqua et Canossa, le premier reconnaissable à ses colonnes cannelées ou en spirale, le second à ses pilastres accouplés. Le palais Pompéi (Musée Civique) est plus massif (appareil rustique au rez-de-chaussée; lourdes colonnes au premier étage; mascarons au-dessus des fenêtres). Quant au palais Verzi, il est robuste jusqu'à la brutalité. Rien de plus lourd que ses pilastres cannelés; rien de plus pauvre que ses consoles (quatre par travée, soit seize pour toute la façade). Parmi les palais élevés à Venise par San Micheli, le palais Grimani, sur le grand canal, est un édifice ample, large et ultra-mouvementé, mais qui est déparé par des vides, par des fenêtres énormes (il y en a cinq par étage, alternativement rectangulaires ou cintrées); le rez-de-chaussée a pour ornement des pilastres accouplés; le premier et le second étage, des colonnes accouplées et des pilastres aux angles. Le palais Cornaro Mocenigo est également trop artificiel et trop vide : on est choqué de toutes ces ouvertures superposées.

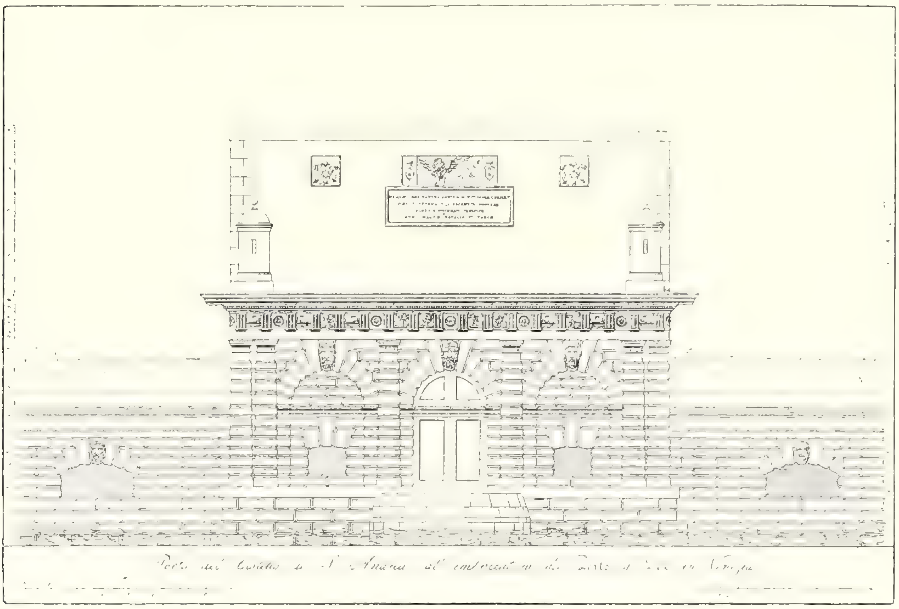


Portrait de San Micheli.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Particulièrement célèbres sont les portes dont San Micheli a doté et Vérone (voy. p. 321) et Venise : il s'y est astreint à la fermeté et à la sévérité, sans proscrire triglyphes, boucliers, ni bucrânes. Il en est de même du lazaret de Vérone et de diverses autres constructions utilitaires. Il m'est impossible, quant à moi, de regarder ces ouvrages si honorables sans évoquer le souvenir de certaines imitations parisiennes trop consciencieuses : telles que l'Odéon. Et ce n'est pas là un aveu timide; mon impression est qu'il faut reviser les jugements trop favorables portés par l'école allemande, J. Burckhardt en tête, sur bon nombre de monuments de la Fin de la Renaissance, et les baisser de plusieurs tons.

San Micheli fut précédé dans la Haute-Italie par son compatriote le peintre

architecte Giovanni Maria Falconetto de Vérone (1453-1534; voy. t. II, p. 437), que Vasari cite comme ayant le plus contribué, avec lui, Fra Giocondo et Sansovino, à la rénovation de l'art de bâtir dans les États de Venise. Ce maître a fourni les plans de plusieurs des portes de Padoue et surtout du palais Giustiniani, qu'il construisit pour son ami et protecteur Luigi Cornaro. Le rez-de-chaussée est percé d'arcades; au premier étage, des fenêtres, tour à tour ornées de frontons triangulaires et cintrés, alternent avec des niches renfermant des statues. C'est un édifice facile, élégant, mais manquant d'accent et de fer-

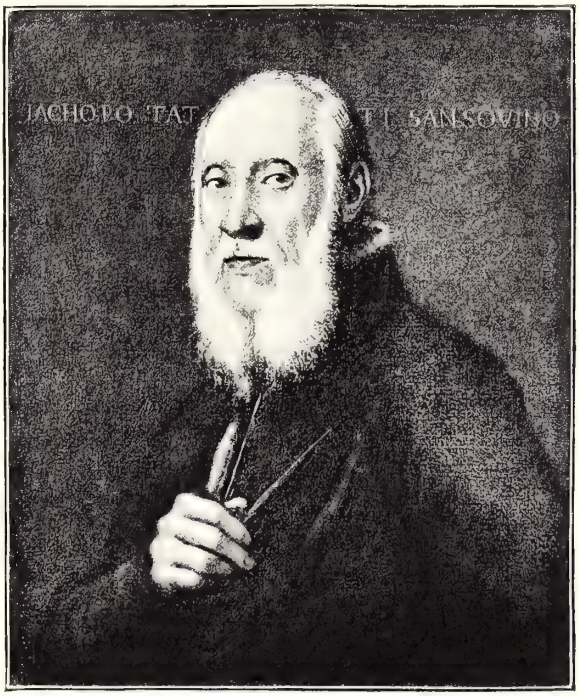


La Porte du fort Saint-André au Lido de Venise, par San Micheli.

meté. Nous savons par la description de Marc Antonio Michiel (l'Anonyme de Morelli) qu'au XVI[e] siècle la sculpture et la peinture étaient représentées dans une proportion égale au palais Giustiniani : Falconetto, le sculpteur Zuan Padouan, les peintres Domenico Veneziano, élève de Giulio Campagnola, et Jeronimo Padonno y avaient pris part.

Pendant que Michel-Ange et Vignole faisaient à tour de rôle triompher leur idéal dans l'Italie centrale, les architectes de Venise parvenaient à créer un style aussi savoureux que souple, aussi coloré qu'harmonieux. Aux conquêtes de Bramante, de Luciano de Laurana, d'Alberti, de Brunellesco, aux enseignements des anciens, ils ajoutèrent des combinaisons qui eurent pour résultat de renouveler complètement leur art. Autant il y a de volonté et de mouvement dans les créations de Michel-Ange, autant il y a de sécheresse et de dureté dans celles d'un Jules Romain ou d'un San Micheli, autant il y a de grâce et de

couleur chez Sansovino et chez Palladio : on dirait une race de peintres, par opposition à une race de dessinateurs. Avec quelle suavité ne marient-ils pas les lignes ! avec quel art ne ménagent-ils pas les transitions ! quelle harmonie ne mettent-ils pas dans l'ornementation ! C'est que, de toutes les Écoles de la Péninsule, celle de Venise avait gardé jusque vers le second tiers du siècle le plus d'indépendance, peut-être le plus de laisser aller. Serlio y signale et y critique tout ensemble les loges à balcons, qui avancent en dehors des fenêtres; « ces balcons, ajoute-t-il, forment un grand motif d'ornement ; ils constituent pourtant une erreur, en dehors de l'utilité de la construction et de sa sévérité, parce qu'en les faisant ainsi surplomber on ne leur donne pour supports que des consoles ».

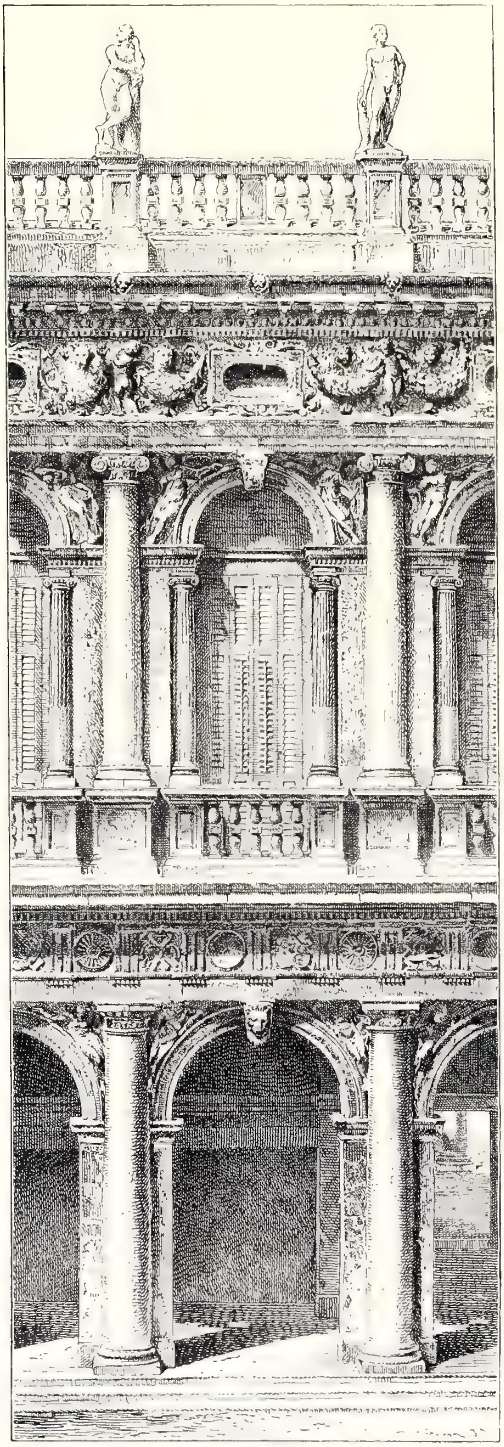


Portrait de Sansovino, par le Tintoret.
(Musée des Offices.)

Quelle féconde et noble carrière que celle du sculpteur-architecte Jacopo Sansovino, dont les œuvres font l'ornement de trois grandes villes : Florence, Rome et Venise ! Jacopo Tatti, plus célèbre sous le nom de Sansovino (1477-1570), avait fait ses premières armes dans sa patrie, sous la direction d'Andrea Sansovino : d'où le surnom qui lui demeura toute sa vie [1].

Dès son séjour à Rome, Sansovino avait composé les modèles d'un certain nombre de palais ou de villas. On sait que Léon X donna la préférence à son projet pour l'église Saint-Jean des Florentins. Fixé à Venise après le sac de Rome, il ne tarda pas à y conquérir une situation prépondérante : bientôt il y devint le véritable surintendant des Beaux-Arts (voy. p. 61-62 et 279). Toutefois, si chez lui l'organisateur rivalisait avec l'artiste, le constructeur n'égalait pas l'architecte. Il crut sage d'abandonner les travaux de Saint-Jean des Florentins, parce qu'il s'était engagé dans un système de substructions qui aurait absorbé, ou peu s'en faut, le crédit affecté à l'édifice entier. A Venise il eut

1. Bibl. : Temanza, *Vita di Jacopo Sansovino*. Venise, 1752. — Sagredo, *di Jacopo Sansovino* (Venise, 1830). — Schoenfeld, *Andrea Sansovino und seine Schule*. Stuttgart, 1881.

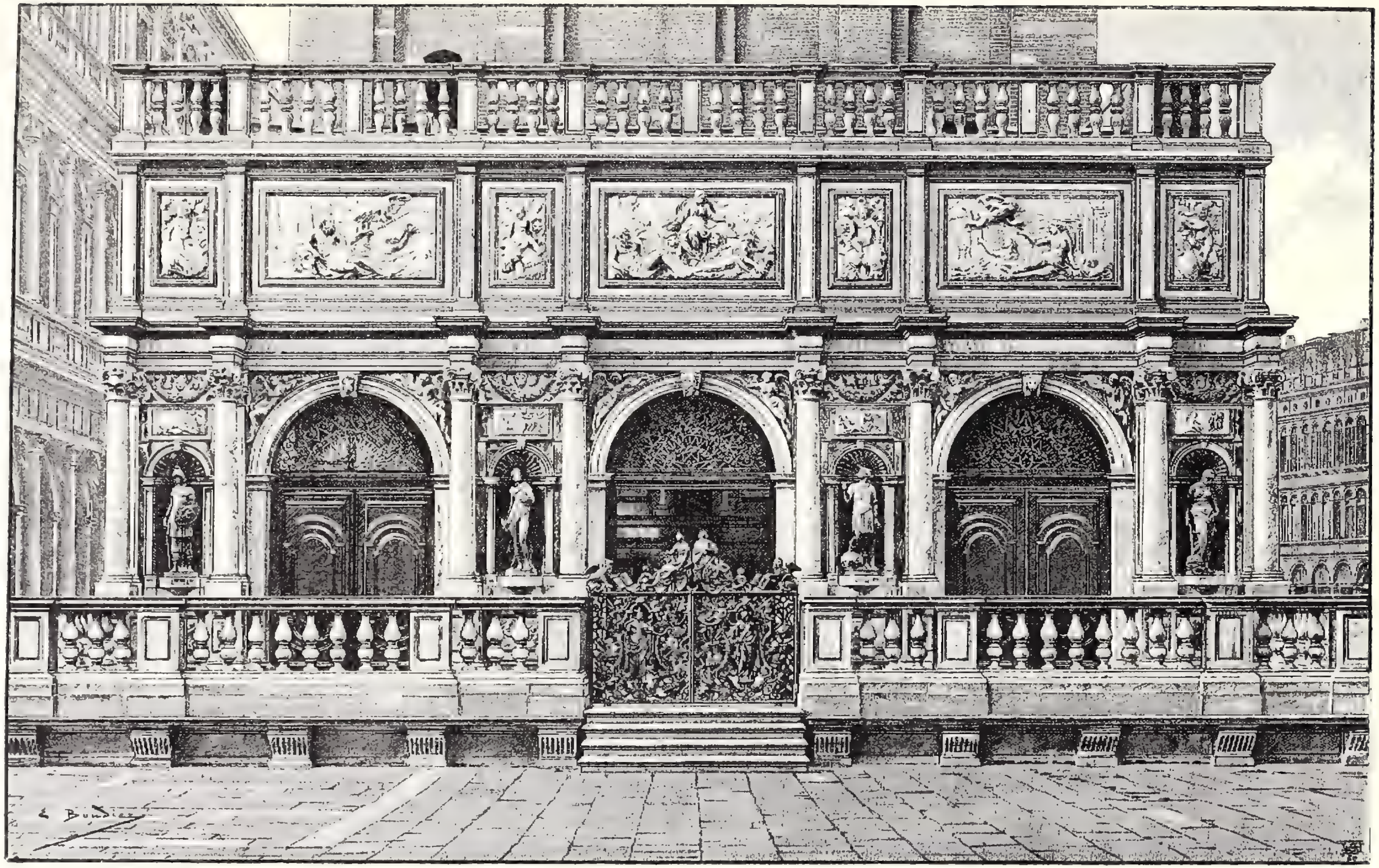


Une travée de la Bibliothèque de Saint-Marc
Par Sansovino.

la douleur de voir s'écrouler la voûte de sa Bibliothèque de Saint-Marc; de même, dans les « Fabbriche nuove del Rialto », une erreur commise par lui dans l'agencement des murs intérieurs, qui ne portaient pas d'aplomb les uns sur les autres, nécessita de nombreuses réparations.

On considère comme le premier en date des monuments élevés à Venise par Sansovino, le palais Corner della Cà Grande, aujourd'hui la Préfecture (1532), édifice ample et harmonieux, exempt de la sécheresse qui déparait dès lors les constructions florentines. A peu d'années de là (1536) furent jetées, sur la « Piazzetta », les fondations de la Bibliothèque de Saint-Marc, la reine des bibliothèques, destinée à abriter les manuscrits légués à la République par Pétrarque et Bessarion (formant aujourd'hui une partie du Palais royal). L'édifice se compose d'une double ordonnance d'arcades séparées par des colonnes engagées, avec un entablement merveilleux (mesurant, pour l'ordre dorique le tiers de la colonne, et pour l'ordre ionique la moitié de la colonne), un mélange inimitable de reliefs et d'ouvertures, une souplesse et une harmonie qui défient toute analyse.

A la Bibliothèque firent suite la Monnaie, simple et sobre, la loge du campanile de la place de



La loge du campanile de la place Saint-Marc, par Sansovino.

Saint-Marc (1540), l'église Saint-Georges des Grecs (1550), la façade de la « Scuola » de Saint-Georges des Esclavons (1551), et de nombreux autres édifices religieux ou civils.

A Padoue, Sansovino construisit la cour de l'Université, composée de deux rangs de colonnes superposées et d'un riche entablement. C'est un ensemble élégant, mais dans lequel on voudrait plus de fermeté, pour ne pas dire de stabilité.

Outre les édifices dont il dirigea la construction, J. Sansovino élabora les plans de soixante temples et édifices, que son fils se proposait de publier en gravure.

Sansovino eut pour émule et pour continuateur un artiste qui s'entendait mieux encore que lui à faire à la fois simple et grand : Andrea Palladio de Vicence (? 1508-1580), le dernier architecte de génie selon le cœur de la Renaissance[1].

Tout est mystère dans la biographie de ce maître. « Figurez-vous — c'est M. Boito qui parle ainsi — qu'un si grand homme n'avait même pas de nom de famille; son père, voilà tout ce que l'on sait, était meunier et s'appelait Pierre. On discute sur l'année de sa naissance; on ignore dans quelle maison il vint au monde et dans quelle maison il mourut; la famille et le nom de sa femme nous sont également inconnus! »

Le dernier en date des biographes de Palladio, M. Melani, est disposé à admettre que son héros naquit en 1508, et que le surnom de Palladio lui fut donné par son protecteur, le poète Trissin. Ses débuts furent des plus humbles : il travaillait comme simple tailleur de pierres lorsqu'il eut le bonheur de fixer l'attention de Trissin, qui le prit en affection, dirigea ses études et l'emmena trois fois à Rome, où Palladio fit en tout cinq séjours. Familiarisé avec les langues et les auteurs classiques, notamment avec Vitruve, Palladio se révéla tout ensemble comme archéologue et comme architecte : son traité des *Antichità di Roma* (1554) ne compta pas moins de vingt-deux éditions. C'était en outre, affirment les contemporains, un homme aimable, courtois, gai, aussi passionné pour son art qu'indifférent vis-à-vis des questions d'intérêt.

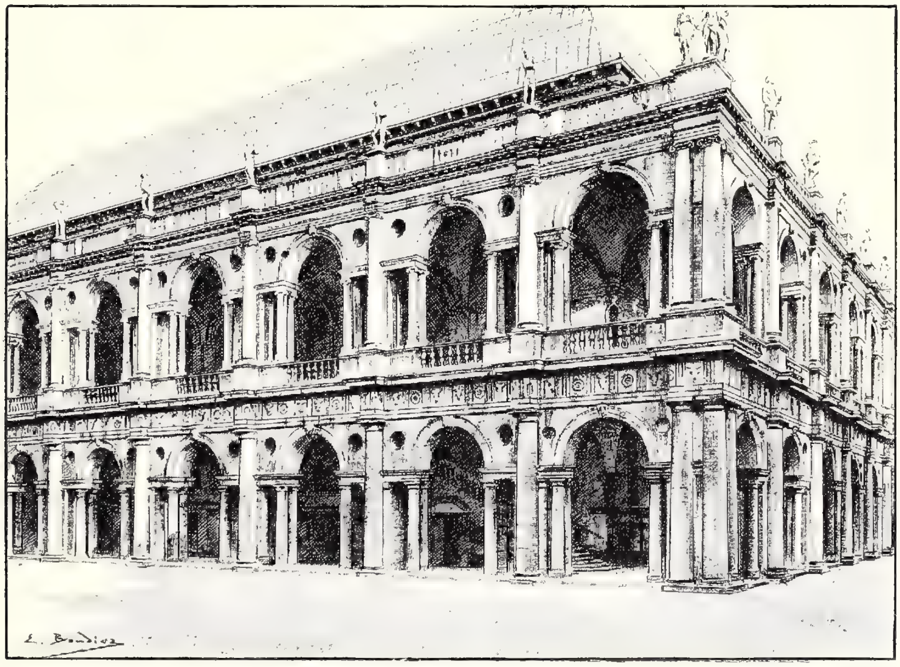
A Venise, les églises construites par Palladio (San Giorgio Maggiore, commencée en 1560; la façade de San Francesco alla Vigna, 1568; il Redentore, 1570) furent une véritable révolution. En doublant ou en triplant les proportions de certains facteurs, en donnant aux colonnes ou aux pilastres la hauteur de la façade entière (comme jadis L. B. Alberti dans l'église Sant' Andrea de

1. Bibl. : Voy. ci-dessus p. 299. *Les Bâtimens et les Dessins d'André Palladio, recueillis et illustrés par Octave Bertotti Scamozzi.* Vicence, 1776-1781. 4 vol. in fol. — Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio.* Padoue, 1845. — Ferrari, *Palladio e Venezia.* Venise, 1880. — Zanella, *Vita di Andrea Palladio.* Milan, 1880. — Boito, *Leonardo, Michel-Angelo, Andrea Palladio.* Milan, 1883, — Alfred Melani : *l'Art*, octobre 1890.

Mantoue), il unit la simplicité à la grandeur. Son idéal, c'était de concilier les formes des temples antiques avec les exigences du culte chrétien.

Non moins original est le cloître de Santa Giustina à Padoue. Tout s'enchaîne, on serait tenté de dire s'emboîte, rigoureusement ; une volonté claire et ferme éclate jusque dans les moindres détails.

Mais c'est surtout dans sa ville natale, à Vicence, que le grand artiste a laissé ses œuvres maîtresses : la construction de la basilique, du théâtre Olympique, de la « loggia del Delegato », de la Rotonde, d'innombrables palais ou mai-



La Basilique de Vicence, par Palladio.

sons de campagne, firent de cette ville, naguère si effacée, une des plus éblouissantes de l'Italie.

Dans la basilique, où il s'agissait de consolider extérieurement un vieil édifice gothique, et de lui donner une façade en harmonie avec le goût de la Renaissance, Palladio réalisa un double tour de force, et comme appropriation et comme décoration. Il montra que, pour innover, il suffisait de combiner d'une manière différente les colonnes engagées, les colonnes accouplées, les arcs, les balustrades, les oculi, les statues placées sur l'axe des colonnes, c'est-à-dire des éléments mis en œuvre depuis un siècle et demi. C'est ainsi qu'il réussit à obtenir une extrême variété et une grande hardiesse de combinaisons, des lignes pures et cependant mouvementées, des formes amples sans lourdeur.

Le théâtre Olympique (voy. p. 319-320) est un mirage — du Paul Véronèse

en architecture, — avec sa profusion de statues sur des colonnes et de statues dans les niches, de bas-reliefs, de perspectives étourdissantes; ses dégagements grandioses comme des boulevards modernes; et cependant les lignes générales sont encore nobles et calmes.

En un mot, comme Quatremère de Quincy l'a déclaré en termes excellents, « on constate dans les dessins des édifices de Palladio une raison toujours claire, une marche simple, un accord satisfaisant entre ce que commande le besoin et ce que le plaisir demande, enfin une telle harmonie dans leur concordance qu'on ne saurait dire lequel a reçu la loi de l'autre. Sa manière présente à tous les pays une imitation facile ».

Avec Sansovino et Palladio, l'architecture vénitienne avait réalisé un idéal de richesse et d'harmonie comparable à celui auquel la peinture avait atteint dans la même ville. Leurs églises et leurs palais étaient bien les monuments dignes d'abriter ces grands seigneurs, aux manières si aisées et si nobles, d'une si belle tournure, d'une souveraine distinction. C'était plus et mieux qu'un art d'apparat, comme devait l'être celui du siècle suivant : on y sent encore les pulsations d'une race ayant conservé un fonds de vigueur et de générosité, et cette vie immanente, cetre douce chaleur, qui sont le plus précieux des privilèges de la Renaissance.

Sansovino et Palladio comptèrent d'innombrables disciples dans tout l'État vénitien. Si aucun d'eux ne les égala[1], la plupart cependant s'efforcèrent de maintenir la tradition inaugurée par eux : au XVII[e] siècle encore les palais construits à Venise par Longhena, les palais Pesaro et Rezzonico, gardèrent quelque chose de l'ampleur et de l'harmonie propres aux glorieux fondateurs de l'École vénéto-vicentine.

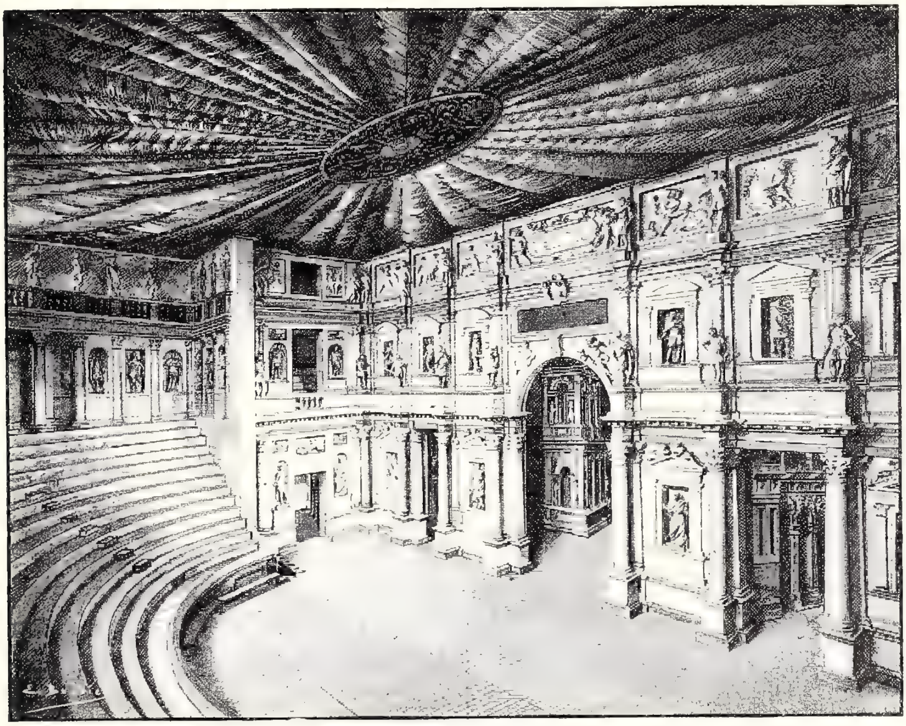
Nous pourrions à la rigueur nous dispenser d'étudier les monuments élevés dans la partie occidentale de la Haute Italie, car ils appartiennent déjà, pour l'immense majorité, au style que l'on désigne sous le nom de *baroque*. A Milan comme à Gênes, l'architecture a passé, presque sans transition, de l'adolescence à la décadence. Comment aux créations si fraîches, si délicates, si généreuses, de Bramante, ont pu succéder si rapidement les compositions d'un Alessi et d'un Tibaldi ? C'est là un de ces problèmes dont il faut chercher la solution dans toutes sortes de circonstances fortuites : les troubles politiques, l'absence de quelque initiateur transcendant.

L'École milanaise indigène est représentée par plusieurs artistes du troisième

1. Rappelons ici Giovanni da Ponte (1512-1597), l'architecte des prisons et du pont du Rialto ; Giorgio Spavento, qui construisit en 1534 l'église San Salvatore ; Vincenzo Scamozzi (1552-1616), qui construisit en 1584 les Nouvelles Procuraties.

et du quatrième ordre : Cesare Cesariano (1483-1543)[1], plus connu par son commentaire sur Vitruve (voy. p. 298) que par ses propres constructions ; le peintre-architecte Bramantino Suardi (vivait encore en 1536), qui doit, lui aussi, sa notoriété à un travail d'archéologie, le recueil des vues de Rome[2]. Sa principale création originale, le vestibule de l'église San Nazaro, avec les tombeaux des Trivulce, ne se distingue que par un mauvais goût insigne.

Par contre, deux étrangers, originaires, l'un de Pérouse, l'autre de Bologne,



Le Théâtre Olympique de Vicence, par Palladio.

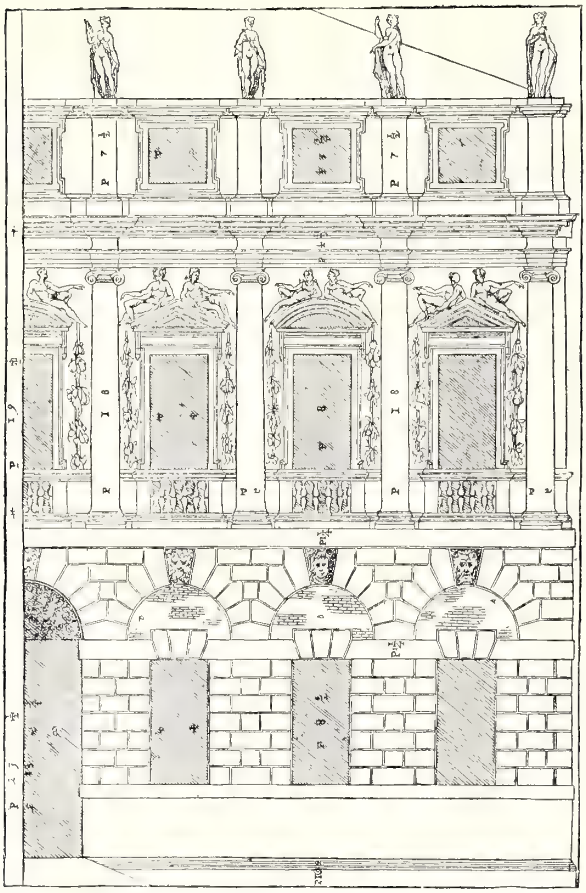
ont doté Milan des édifices auxquels cette ville doit aujourd'hui encore son cachet. Le premier, Galeazzo Alessi (1500-1572), élève de son compatriote Caporali (p. 298) et imitateur de Michel-Ange, s'était fixé en 1549 à Gênes, d'où il entreprit plus d'une excursion à Milan. Il commença, dans cette dernière ville, en 1558, le palais Marini (p. 288, 296), auquel firent suite la façade de « Santa Maria presso San Celso », la salle de l' « Auditorio del Cambio », l'église San Vittore, etc.

Autant Palladio et son école savaient mettre de grandeur dans la simplicité, autant Alessi s'attache à la poursuite de la richesse. Prenez son palais Marini :

1. De Pagave et Casati, *Vita di Cesare Cesariano.* Milan, 1878.

2. *Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino* (*Bartolomeo Suardi*) ; publiées par G. Mongeri. Milan, 1880.

quel luxe de détails! A chaque étage les fenêtres ont un encadrement spécial : ici des colonnes rustiques, encadrées à leur tour par des colonnes composites; là des pilastres en forme de gaines, séparés les uns des autres par des pilastres corinthiens. Et encore je ne parle pas des balustres qui ornent le bas des fenêtres, des frontons qui les surmontent, des fenêtres mezzanines, avec leurs accolades, des frises, des corniches, des ornements de toute nature; bref, il n'est pas une surface qui ne soit ouvragée; nulle détente pour l'esprit, nul repos pour l'œil; la cour surtout, surchargée de sculptures, n'a plus rien à faire avec l'esprit de la Renaissance[1].



Projet de palais, par Palladio.
(Traité d'architecture, liv. II.)

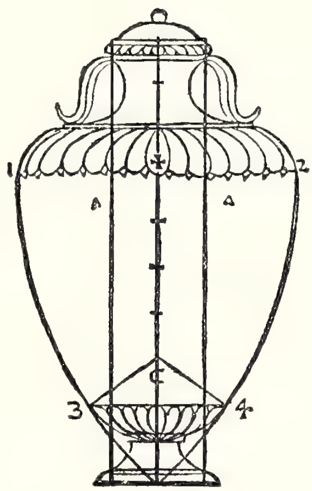
Quant à Pellegrino Tibaldi (1527-1598), l'architecte favori de saint Charles Borromée, il appliqua les principes de Vignole à la construction d'une série d'églises et de palais (la façade de la cathédrale, l'église San Fedele, commencée en 1569, la cour du palais archiépiscopal, 1570, etc.), qui témoignent de sa science et de son talent, mais où l'on chercherait vainement le recueillement, la fraîcheur et la distinction, sans lesquelles il n'y a pas de Renaissance.

A plus forte raison pouvons-nous passer sous silence les constructions de ses disciples milanais, les Meda et les Seregni (voy. p. 289).

A Gênes, plus encore qu'à Milan, Alessi élabora un style qui, pour être étranger quant à ses origines, n'en revêtit pas moins un caractère régional bien

1. Voy. Tullo Massarani, *del Salone di Palazzo Marini*. Milan, 1881. — Beltrami, *Relazione... sul Progetto di comblemento del Palazzo Marini nella fronte verso Piazza della Scala*. Milan, s. d.; planches.

tranché[1]. Si dans l'église Sainte-Marie de Carignan il reproduisit, en petit, le plan composé par Michel-Ange pour Saint-Pierre de Rome, dans les nombreux palais dont il enrichit principalement la « Via Nuova », dans la « Loggia dei Banchi », dans la porte du vieux Môle et dans une foule d'autres édifices, il s'efforça d'unir le mouvement à l'ampleur. Tantôt il se sert de beaux refends, tantôt de fenêtres ingénieusement disposées, tantôt de riches balustrades, pour varier ses façades; il inonde de lumière ses superbes portiques, aux lointaines perspectives. Assurément la forme n'est plus châtiée, comme chez les architectes de l'Age d'Or; mais du moment où l'art italien avait dit adieu à ces hautes aspirations, il était impossible de lui demander plus de vie, d'éclat et d'harmonie. J'insiste sur cette dernière qualité : si on la rencontre encore dans les palais construits à Gênes par Alessi, notamment dans les palais Sauli, Adorno, Spinola, etc., on la chercherait en vain dans le palais Marini de Milan, qui est postérieur (voy. p. 356) : la décadence avait marché bien vite !



Modèle de vase composé par Serlio. (Traité d'architecture, liv. I.)

Si nous essayons de résumer cette rapide investigation sur les vicissitudes de l'architecture vers la fin de la Renaissance, nous découvrons que le trait dominant, c'est l'existence de deux écoles absolument distinctes : l'une, représentée principalement par Michel-Ange, qui recherche avant tout le mouvement et le brio et qui prépare l'avènement du style baroque[2]; l'autre, inspirée par Palladio, qui s'efforce de sauvegarder les droits du style, de faire triompher la pondération et l'harmonie; une vraie école classique en un mot. Les deux courants se maintiennent l'un à côté de l'autre jusqu'en plein XVII[e] siècle; il arriva parfois que le même artiste les suivît tour à tour : tel fut le cas du Bernin, qui, dans sa colonnade de Saint-Pierre, sacrifia à la noblesse et à la pureté des lignes, et dans presque toutes ses autres constructions à un déplorable besoin d'agitation.

Au fond, la diversité des tendances et la multiplicité des efforts sont dominées par une loi unique : les combinaisons à l'avenir seront raisonnées et voulues. A l'ère de l'inspiration, aux intuitions du génie, ont succédé les patients et laborieux calculs. La pleine possession de tous les secrets de l'art classique

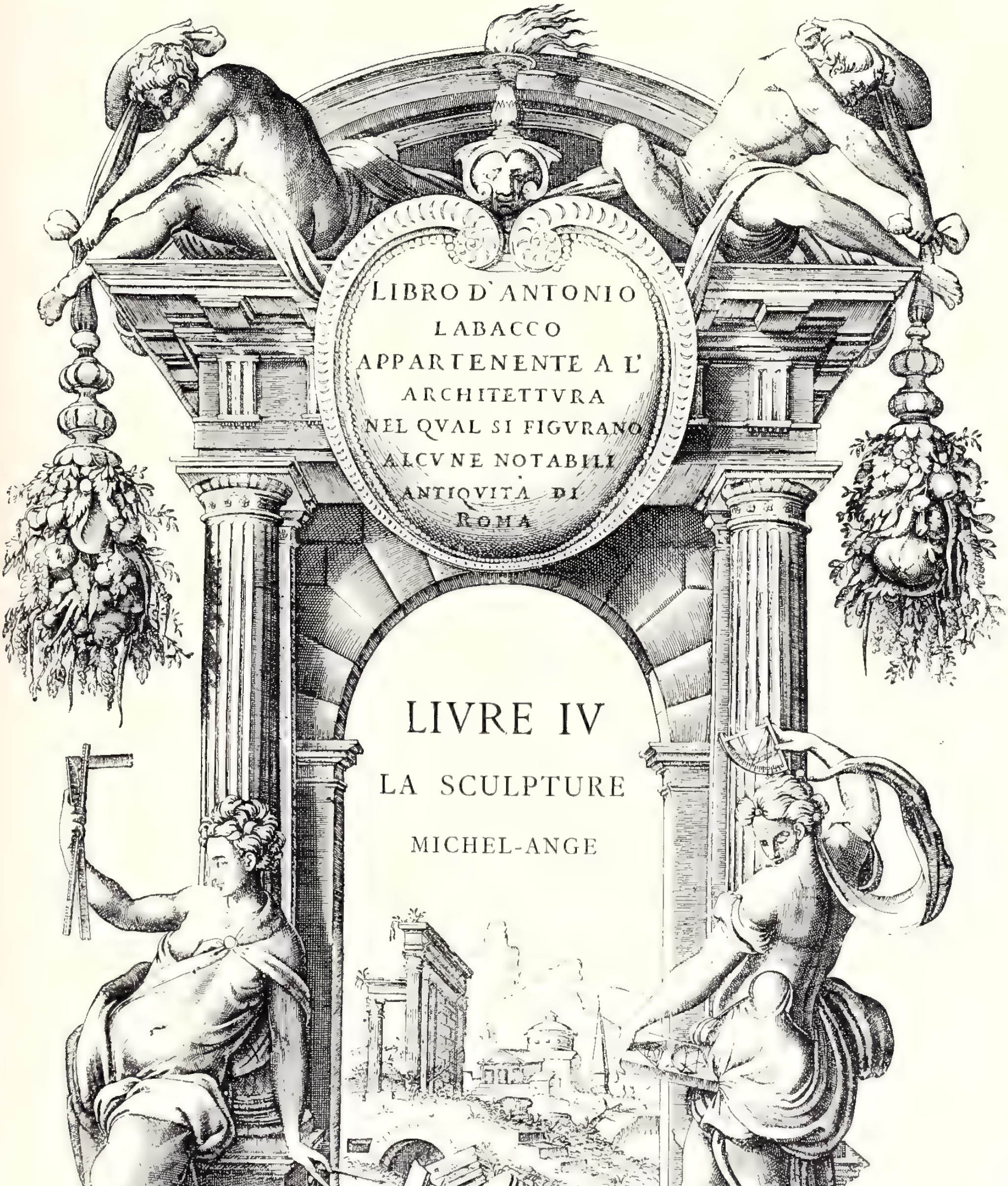
1. BIBL. : Rubens, *Palazzi di Genova*. Anvers, 1622. — Gauthier, *Les plus beaux Edifices de la ville de Gênes et de ses environs*. Paris, 1881-1832. — *Vita di Galeazzo Alessi, architetto perugino, per Giorgio Vasari, con note*. Pérouse, 1873. — Julius Meyer : *Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. I, p. 274 et suiv.

2. Voy. le travail de M. Wölfflin, *Renaissance und Barock*. Munich, 1888.

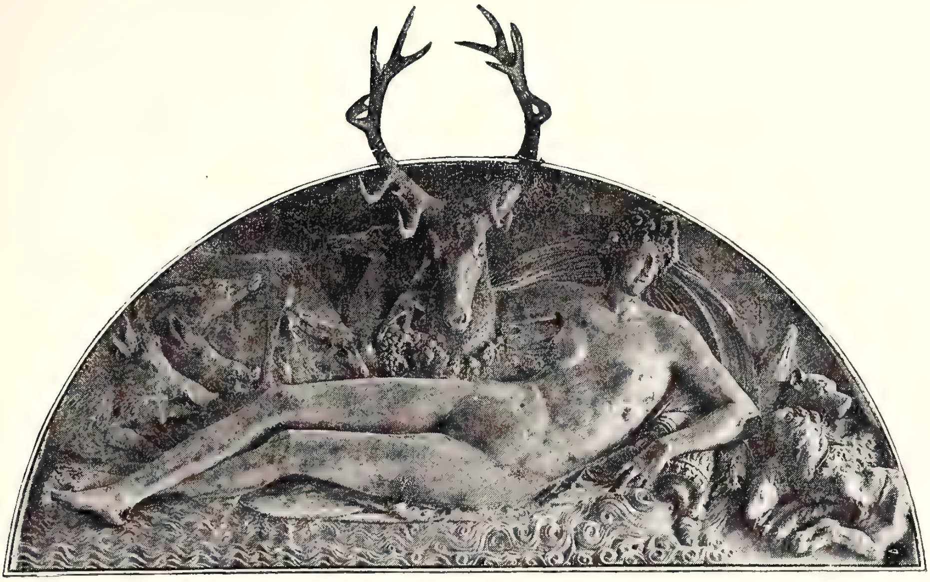
explique comment les uns ont pu s'attacher ainsi au rythme, les autres à l'éclat. Rien de plus aisé, quand les convictions et la spontanéité ont faibli, que de choisir entre les extrêmes. Les représentants de l'Age d'Or et les Primitifs auraient été fort embarrassés d'en agir de même : bien loin de pouvoir exercer leur critique en toute liberté, ils obéissaient à cette sorte de nécessité intime sans laquelle toute production est artificielle, sans laquelle la facilité, la banalité, ce que j'appellerai des idées de cerveaux brûlés, se substituent à la saveur et à la poésie, à la grâce ou à la fierté.



Plat de Caffagiuolo.
(Ancienne collection du comte de Nieuwerkerque.)



Frontispice du Traité d'Architecture de Labacco (Venise, 1576).



La Diane de Benvenuto Cellini. (Musée du Louvre.)

CHAPITRE I

LA SCULPTURE DE LA FIN DE LA RENAISSANCE. — LES PROCÉDÉS. — LES IDÉES ET LES SUJETS. — LE STYLE.

Michel-Ange n'éclipse pas seulement tous ses contemporains, il est encore le seul sculpteur de race que compte la Renaissance parvenue à son apogée. Cet art, si florissant au XVe siècle, s'étiole et meurt au siècle suivant. Aussi bien avait-il été trop en avance sur la peinture; il était naturel qu'ayant mûri avant celle-ci, il se soit aussi flétri plus tôt [1].

Ce qui manque à la majorité des sculpteurs de la Fin de la Renaissance, ce n'est pas tant le talent que la faculté de voir par eux-mêmes et de faire partager leurs impressions à leurs contemporains, à la postérité. Il faut ajouter immédiatement qu'ils sont nés à un moment peu favorable : la hauteur du génie de Michel-Ange ne laissait plus de place pour les productions indépendantes des siennes; elle condamnait tous ses contemporains au rôle d'imitateurs.

1. Bibl. : t. II, p. 243. — Burckhardt et Bode, *le Cicerone*, 6e édit. — Bode, *die italienische Plastik*. Berlin, 1891. — Le même, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas*. Munich, 1892 et suiv.

Il y eut une autre cause de décadence encore : tous les problèmes essentiels de la sculpture ayant été brillamment résolus par Michel-Ange, ses confrères, dispensés désormais de chercher, contractèrent des habitudes de travail facile, et en arrivèrent rapidement à copier des formules toutes faites, ce qui est la fin de tout art.

Assurément, la recherche du caractère et du mouvement se trouvait en germe dans les œuvres de Donatello[1], mais tempérée par une forte dose de naturalisme; la matière en elles contre-balançait sans cesse l'esprit. Chez les successeurs de Michel-Ange, au contraire, il n'y a plus place que pour la névrose; tout ce qui s'appelle structure osseuse, chairs, vie, santé, est relégué à l'arrière-plan. Qui consentira encore à s'arrêter aux « impedimenta »! Et cependant ce sont eux qui, assimilés, vaincus, donnent la force et la saveur à l'ensemble.

Dans l'introduction placée en tête des biographies, morceau capital que M. Leclanché, par une inexplicable incurie, a négligé de traduire, Vasari décrit les procédés usités par les sculpteurs du temps : il passe en revue la confection des modèles en cire et en terre, les moyens employés pour les grandir, les bas-reliefs et les hauts-reliefs, la fonte, le travail du stuc, la sculpture en bois. Cellini, de son côté, nous offre dans ses *Mémoires*, comme dans son *Traité de Sculpture*, une série de renseignements pratiques dont la précision ne laisse rien à désirer.

Depuis les débuts de la Renaissance, la sculpture en marbre et la sculpture en bronze se partageaient la faveur du public. On aurait pu croire que la prédilection témoignée par Michel-Ange au premier de ces procédés ferait pencher la balance en sa faveur : il n'en fut rien; tous deux continuèrent à être employés indifféremment, soit pour la ronde bosse, soit pour le bas-relief[2].

Quelques détails empruntés à la biographie de Jean Bologne nous permettent de nous rendre compte de l'organisation d'un atelier de sculpteur à cette époque[3] : le maître exécutait de sa main les ouvrages en marbre d'un petit

1. On n'a pas suffisamment tenu compte jusqu'ici de l'action exercée par Donatello jusqu'en plein XVI[e] siècle : les écrivains d'art ne cessent de chanter ses louanges (Castiglione, dans ses *Ricordi*, § CIX; Cellini, Vasari, Borghini), les artistes de le mettre à contribution. Son influence lutte à tout instant avec celle de Michel-Ange, surtout dans l'art du bas-relief, si peu cultivé par le Buonarroti. C'est à Donatello que Rustici et Bandinelli ont pris ces types farouches, aux longues barbes, aux vêtements en désordre; c'est de ses *Miracles de saint Antoine* que procède le *Martyre de saint Laurent*, gravé par Marc-Antoine (voy. p. 127).

2. Au sujet du choix des marbres, je n'ai guère d'observation à ajouter à celles qui sont consignées dans mon précédent volume (p. 453). La seule innovation, c'est l'emploi des marbres de Seravezza à partir de 1569 : le premier bloc tiré de ces carrières servit à l'exécution de la *Florence* de Jean Bologne (Desjardins et Foucques de Vagnonville, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, p. 30-31. — Voy. aussi Cellini, *Traité de Sculpture*, ch. IV).

3. Desjardins, *la Vie et l'œuvre de Jean Bologne*, p. 38. — Dans l'importante bulle du 3 mars 1539 (voy. p. 234), le pape Paul III distingue expressément entre « l'Arte del scalpellino » et la

modèle; s'agissait-il de compositions plus considérables, il se faisait aider dans la plus large mesure. En ce qui concerne les statuettes en bronze, il se bornait à l'exécution des modèles en cire ou en terre, ce qui lui demandait peu de temps, et confiait le reste à des aides, mis à sa disposition par le grand-duc.

L'exécution d'une sculpture en marbre passait par les mêmes phases qu'aujourd'hui (voy. t. II, p. 449-456). On a cru à tort que Michel-Ange avait l'habitude de dégrossir le marbre aussitôt après l'achèvement d'une maquette de petites dimensions. Cellini affirme formellement que, s'il s'était d'abord contenté de ce procédé sommaire, le maître posa en principe l'exécution préliminaire d'un modèle en terre de la dimension de l'ouvrage définitif. « C'est ce que j'ai vu, déclare-t-il, de mes propres yeux à Florence. Pendant qu'il travaillait dans la sacristie de Saint-Laurent, Michel-Ange — ajoute Cellini — observait cette méthode, non seulement pour les statues, mais encore pour les ouvrages d'architecture. Bien souvent il se rendait compte des ornements de ses fabriques au moyen de modèles qu'il faisait exactement de la grandeur que devaient avoir ses sculptures. — Lorsque l'artiste sera satisfait de son modèle, il prendra un charbon et dessinera avec soin sa statue sous son principal aspect. Faute de cette précaution, il pourrait ensuite se trouver facilement trompé par son ciseau. Jusqu'à présent la meilleure méthode est celle qui a été trouvée par le Buonarroti; la voici : après avoir



La Sculpture polychrome au XVIe siècle.
La Vierge avec l'Enfant, par J. Sansovino
(Musée du Louvre.)

« Statuaria ». Leur différence ne vient pas, déclare le pape, de ce que les statuaires emploient uniquement le marbre (ils travaillent également le métal, la terre, la cire, le bois et d'autres matières), mais bien de ce qu'ils ne travaillent que d'après nature : « la quale arte solo si piace de' studj della natura ». (Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, p. 10.)

dessiné son modèle sous son principal aspect, on doit commencer à reproduire ce dessin avec le ciseau, en procédant de la même façon que si l'on sculptait une figure en demi-relief. C'est ainsi que ce merveilleux artiste arrivait peu à peu à dégrossir ses figures dans le marbre »[1].

Mais si, de ce côté, Michel-Ange s'entourait de toutes sortes de précautions, il négligeait trop souvent la MISE AU POINT (t. II, p. 449-452, 454-456). Attaquant directement le marbre, avec la fougue qui le caractérisait, il s'exposa à plus d'une mésaventure : nous en avons pour preuve le bras droit, littéralement atrophié et estropié, de la Vierge de la chapelle des Médicis.

Quoique les partisans de la POLYCHROMIE se fissent de moins en moins nombreux (t. II, p. 462), la sculpture en marbres de couleur trouva faveur pendant un temps. L'invention, ou plutôt le perfectionnement de procédés permettant de travailler le porphyre (t. I, p. 68, 509), nous a valu quelques statues taillées dans cette matière rebelle. Parfois on associait des marbres de couleurs différentes. Ainsi firent les frères Casignuola de Milan dans la statue funéraire du pape Paul IV. C'était, déclare Vasari, une innovation destinée à permettre à la sculpture de rivaliser avec la peinture. Dans la *Louve allaitant Romulus et Rémus*, au Musée du Louvre, l'animal est en rouge antique et les enfants en marbre blanc.

La TERRE CUITE ne compte plus qu'un petit nombre de fidèles (t. II, p. 456). Rustici s'en servit pour modeler des statuettes de chevaux, ainsi qu'une *Apparition du Christ à la Madeleine*, qu'il fit recouvrir d'une couche d'émail par Giovanni della Robbia; Montorsoli recourut également à ce procédé, que ses contemporains dédaignaient en raison du peu de valeur de la matière première. Jac. Sansovino l'employa pour une statue de Madone destinée à la loge du campanile de Venise, statue qu'il fit dorer après la cuisson. Ce maître coloria en outre quelques-uns de ses hauts-reliefs, telle la *Madone avec l'enfant*, aujourd'hui au Musée du Louvre. Il existe également un certain nombre de terres cuites de Begarelli et d'Alf. Cittadella, entre autres la *Lamentation sur le cadavre du Christ*, à la cathédrale de Bologne.

Quant aux TERRES CUITES ÉMAILLÉES, à la façon des della Robbia, elles sont décidément reléguées dans les campagnes (t. II, p. 481-482). Il serait difficile

1. Ed. Milanesi, p. 198; trad. Leclanché, t. II, p. 388. — Le musée de South-Kensington possède une série de maquettes, en cire de couleur naturelle ou en cire rouge, sous lesquelles M. Robinson, l'éminent connaisseur, n'a pas hésité à inscrire le nom de Michel-Ange.

2. Les contemporains sont unanimes à blâmer l'emploi de pièces de rapport, tel que le pratiquait Bandinelli. Celui-ci n'avait-il pas modifié et ajouté après coup une des têtes de son *Cerbère*, la draperie de son *Saint Pierre*, ainsi qu'une des parties de son *Cacus*! Pietro Tacca procéda de même pour la statue en porphyre de la *Justice*, placée sur la colonne de la place de la Trinité; comme elle paraissait un peu grêle, il y ajouta une draperie en bronze. — Un autre sculpteur, Leone Leoni, après avoir jeté en bronze la statue de *Charles-Quint*, plus grande que nature, exécuta une armure qui s'adaptait ou qui s'enlevait avec une merveilleuse simplicité.

de citer — en dehors de Rustici — quelque artiste de marque consentant à exploiter encore ce procédé, considéré comme archaïque.

La FONTE EN BRONZE comportait bien des surprises, bien des déceptions[1]. L'exécution de la statue équestre d'*Henri II*, par Daniel de Volterra, manqua la première fois ; celle du groupe d'*Hercule et Antée*, par Vinc. Danti, échoua malgré des tentatives multiples. On sait comment Benvenuto Cellini a immortalisé, dans son langage imagé et dramatique, les péripéties de la fonte du *Persée*. Plus experts étaient Rustici, les deux Leoni et leur quasi-compatriote le Milanais Guglielmo della Porta. Quant à Bandinelli, qui fit couler en bronze une foule de figurines, telles que des *Hercule*, des *Vénus*, des *Apollon*, des *Léda*, il s'en remettait de ce soin à d'autres. Il en fut de même de Jean Bologne : il confia la fonte des portes du dôme de Pise et des sculptures de la chapelle Salviati au Père Dom. Portigiani, celle de la statue de *Cosme I*^er^ à Giovanni Alberghetti[2].



La Sculpture en stuc au XVIe siècle.
Colonne historiée
de la cour du Palais Vieux de Florence (1565).

Lorsque les bronzes avaient été retouchés et polis, on leur donnait une PATINE ; à cet effet, on les recouvrait de plusieurs couches d'huile de noix, sur lesquelles on appliquait une couche très mince de vernis colorié : en général on choisissait la couleur de châtaigne, parfois aussi le vert[3].

La SCULPTURE EN BOIS forme dorénavant l'apanage des étrangers. Un Français du nom de Janni se signala par sa statue de *Saint Roch*, à l'Annunziata de Florence ; un autre de nos compatriotes, le Rouannais Richard Taurin, par ses stalles du chœur de Sainte-Justine, à Padoue.

1. Sur les procédés de la fonte au XVIe siècle, voy. le *Traité de Sculpture* de Cellini et la note placée à la fin du *Jean Bologne* de M. Desjardins (p. 197-201).

2. Voy. sur Portigiani les *Memorie* du P. Marchese, et sur les Alberghetti le *Dictionnaire des Fondeurs* de M. de Champeaux.

3. Desjardins et Foucques, *l'Œuvre et la vie de Jean Bologne*, p. 200.

La SCULPTURE EN IVOIRE n'est guère mieux partagée[1] : elle ne prendra sa revanche qu'au siècle suivant.

La SCULPTURE EN STUC compte plus de partisans encore que par le passé (t. II, p. 460-461) : Gir. Genga, son élève Fr. Menzocchi et le fils de celui-ci, Pietro Paolo Menzocchi, Alf. Cittadella, Daniel de Volterra et ses élèves, notamment Giulio Mazzoni de Plaisance; puis, à Padoue et à Venise, les Falconetto, ainsi que Bartol. Ridolfi, de Vérone, le gendre de G. M. Falconetto, Al. Vittoria, Tommaso da Lugano et bien d'autres y excellèrent. J. Sansovino et Bandinelli en firent usage pour exécuter, le premier un *Laocoon*, une *Vénus* et une *Madone*; le second, deux statues hautes de huit brasses.



La Sculpture en marbre au XVIe siècle.
La Main du Penseur de Michel-Ange.

Le Siennois Pastorino inventa un stuc qui rendait, à l'aide de couleurs, la coloration de la barbe, des cheveux et de la peau, de façon que les figures semblaient vivantes. Vasari signale également les portraits en stuc colorié, exécutés par Mario Capocaccia et les fils de Polidoro de Pérouse.

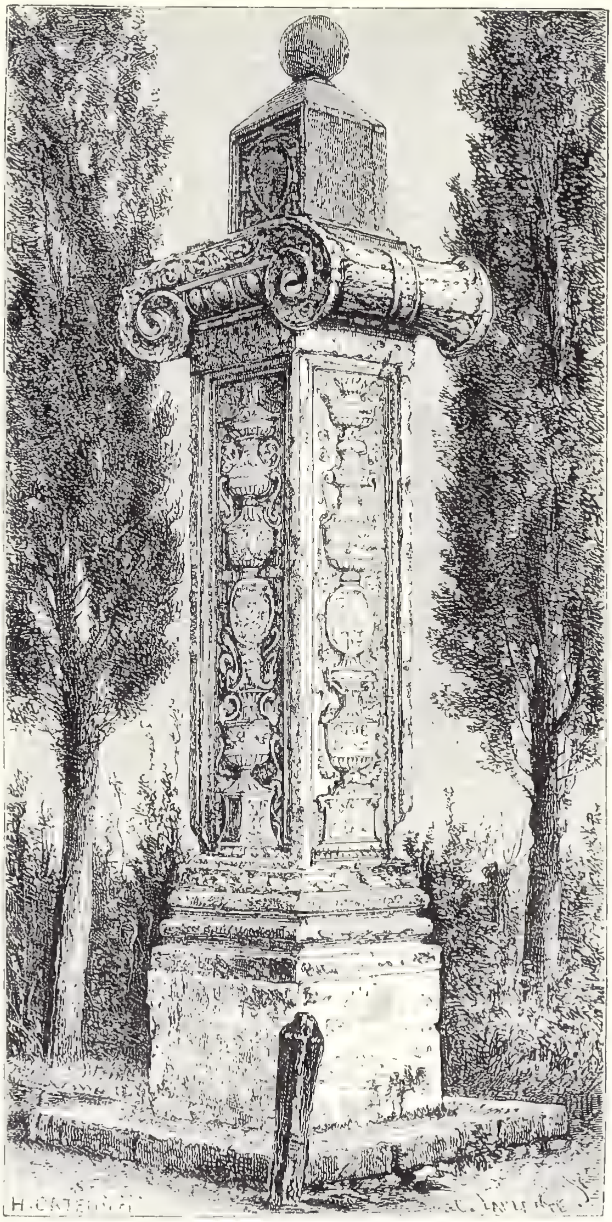
Le CARTON-PATE (« carta pesca ») fut fréquemment employé, soit pour reproduire les œuvres des maîtres (reproductions peintes ou dorées, d'après les bas-reliefs de J. Sansovino), soit pour exécuter des ornements (trophées et sculptures analogues, modelés par Tad. Zucchero à l'occasion de la cérémonie célébrée à Rome après la mort de Charles-Quint).

La SCULPTURE EN CIRE enfin (t. II, p. 461) prit un brillant essor. Au temps de Vasari, il n'y avait pas un orfèvre qui ne se mêlât de modeler des effigies à l'aide de cette matière[2]. A côté des médaillons de Rosso de Giugni et de

1. Maskell, *A Description of the Ivories ancient and medieval in the South Kensington Museum*, p. 203.

2. T. V, p. 390.

J. B. Sozzini, ceux d'Al. Citadella frappèrent d'admiration les contemporains. Ben. Cellini nous a laissé le médaillon en cire coloriée du grand-duc Franç. de Médicis (collection L. Vaï, à Florence[1]).



La Sculpture d'ornement au XVIe siècle.
Le monument commémoratif de la bataille de Ravenne (1557).

Dans le style, plus encore que dans la technique, la sculpture de la Fin de la Renaissance est dominée et comme écrasée par Michel-Ange. Est-il nécessaire d'ajouter que cette influence, en raison même de l'éclatante supériorité du Buonarroti, a été plus souvent nuisible que féconde! Le maître s'était attaché à la sobriété et à la concision; ses imitateurs n'engendrèrent le plus souvent que des œuvres vides, d'une pauvreté insigne. Le maître avait recherché les formes amples et robustes, les contours ressentis : ses imitateurs tombèrent dans la lourdeur, l'enflure, la boursouflure; il avait exalté et exaspéré toutes les passions : ce qui avait été chez lui émotion et éloquence, devint déclamation. Il avait relevé par l'expression morale la manifestation de la force musculaire : après lui on s'en tint à la dernière. Si les Primitifs s'étaient rapprochés, par la maigreur et la distinction de leurs formes, des sculpteurs grecs archaïques, si Michel-

1. Publié par M. Plon dans le *Nouvel Appendice* consacré à Cellini.

Ange s'était rencontré avec Phidias dans ses tombeaux des Médicis, les derniers champions de la Renaissance semblent avoir pris pour modèles les sculptures romaines de la décadence : l'*Hercule Farnèse*. La portée morale si haute, les problèmes psychologiques si émouvants, l'expression de la passionologie chrétienne, avec sa mélancolie et sa morbidesse, poursuivies par le maître, les *Esclaves* du Louvre, le *Penseur*, le *Moïse*, toutes ces œuvres encore plus belles par le sentiment qu'elles expriment que par la facture, ne suscitèrent pas une seule tentative d'imitation. Il semblait que, pour les Bandinelli, les Ammanati, les Tribolo, les Benvenuto Cellini, Michel-Ange n'eût jamais sculpté que le *Bacchus*, l'*Adonis*, le *Cupidon*, bref qu'il n'eût jamais traité que des motifs païens. Ici, en effet, l'influence antique vient se mêler à l'influence de Michel-Ange pour achever de ruiner l'art italien. Au lieu de puiser dans les sentiments modernes, les épigones ne s'occupèrent plus que de représenter les dieux de l'Olympe, les héros de la Grèce ou de Rome, bref d'illustrer un monde mort, et mort bien irrévocablement. Or, si déjà la facture de ces statues est si maniérée, si sommaire, si vide, et si l'expression en est complètement absente, qu'y reste-t-il ? Rien, si ce n'est un invincible ennui.

D'autre part, la recherche à outrance de la souplesse et du mouvement, jointe à la passion pour les tours de force, devait fatalement pousser au maniérisme. Quoi de plus prétentieux et de moins monumental que toutes ces statues (le *Jules II* de Saint-Pierre ès Liens, le *Paul Jove* et le *Pierre de Médicis* de Franc. da San Gallo, etc.)! Ce sont des prodiges peut-être en tant que raccourcis ; mais quelles lignes heurtées et disgracieuses, quel manque de noblesse!

La SCULPTURE FUNÉRAIRE reflète mieux que n'importe quelle autre branche toutes ces luttes, tous ces conflits, tous ces excès. Examinons rapidement quelques-unes de ses productions.

Dans le nord de l'Italie la donnée architecturale ancienne conserve encore des partisans, entre autres Sansovino et San Micheli (voy. p. 318), puis l'auteur du tombeau de Jac. Soriano de Rimini, dans l'église Santo Stefano de Venise (1535); c'est une sorte d'enfeu, encadré par deux colonnes et occupé par un sarcophage supportant la statue du défunt.

Dans le centre, au contraire, les tombeaux de Jules II et des Médicis, où l'architecture abdique si complètement devant la sculpture, font universellement loi. Voici en quoi consistent les principales innovations réalisées dans ces monuments par Michel-Ange : au XVe siècle, les figures allégoriques, presque invariablement de petites dimensions, avaient été complètement subordonnées à la statue du défunt; chez Michel-Ange, les figures allégoriques, souvent plus propres à enflammer l'imagination de l'artiste, prirent une place prépondérante. Cette façon de comprendre la sculpture funéraire était nouvelle pour l'Italie : elle ne l'était pas au même point pour la France, par exemple. Ne voyons-nous pas, dans les tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon, dans celui du duc de

Berry à Bourges, des pleureurs, c'est-à-dire les parents ou les familiers du défunt, rangés autour du tombeau, exprimant toutes les variantes de la douleur ! Mais là s'arrête l'analogie : autant il y a de réalisme dans les figurines de Dijon ou de Bourges, autant il y a de hautes aspirations spiritualistes dans les colosses de Michel-Ange : ils incarnent en eux tout un monde d'impressions abstraites. Ce n'est plus, est-il nécessaire de l'ajouter, l'allégorie froide et banale du XV[e] siècle ; ce ne sont plus les *Vertus théologales*, les *Vertus cardinales*, les *Arts* ou les *Sciences*, figures au repos, et il faut bien le dire, motifs en quelque sorte parasites, rangés placidement les uns à côté des autres. Michel-Ange aime à pénétrer plus profondément dans la conception d'un sujet : pour lui, tous ces personnages allégoriques se rattachent intimement au mort dont il célèbre les vertus ; ces prisonniers qui s'indignent ou qui s'humilient, ces vainqueurs tout entiers à la joie du triomphe, ces personnifications des forces de la nature, Fleuves, Jour, Nuit, Crépuscule, Aurore, autant de cordes que fait vibrer, en tirant de chacune d'elles un son différent, l'âme du mort : le souvenir de ses hautes qualités, l'éclat de ses victoires, la douleur causée par sa fin prématurée. Ce sont, en un mot, les acteurs d'un drame dont le héros sera Jules II, Julien ou Laurent de Médicis. Combien cette conception n'est-elle pas plus dramatique que celle des Primitifs !

Bientôt le besoin de mouvement devient tel, que l'on ne peut plus se résoudre à représenter les défunts dans l'attitude du repos éternel : ils s'accoudent, parlent ou agissent. Au Mont Cassin, Pierre de Médicis est assis, les jambes croisées, sur son sarcophage ; il en est de même des trois jeunes Sanseverino sculptés à Naples, dans l'église Sanseverino, par Jean de Nole. A la cathédrale de Milan, le marquis de Marignan se tient debout sur son tombeau, dans une attitude provocante.

Nous attachons-nous aux sujets interprétés par les derniers sculpteurs de la Renaissance, la théorie de l'art pour l'art l'emporte de plus en plus sur l'expression des idées ou des sentiments généreux. Rien de plus édifiant à cet égard qu'une comparaison entre les sculptures commandées par la République florentine pour la Place de la Seigneurie ou la Loge des Lanzi, et les sculptures commandées par les Médicis du XVI[e] siècle : la République expose sous la Loge le groupe de Donatello, *Judith et Holopherne*, après avoir eu soin d'y faire ajouter une inscription rappelant que l'exploit de l'héroïne juive est un avertissement aux tyrans ; la République désigne pour sujet de la statue colossale qu'elle confie à Michel-Ange, *David*, le jeune pâtre dont l'héroïsme a sauvé sa patrie du joug des Philistins. Voyez au contraire en quoi consistent les préoccupations des Médicis : ils ne songent qu'à orner la place de belles sculptures, dépourvues de toute signification, en un mot essentiellement platoniques : tels sont l'*Hercule et Cacus*, le *Neptune*, le *Persée*, l'*Enlèvement des Sabines*. Il fallait que le culte de l'art eût singulièrement étouffé le patriotisme pour que les Florentins du

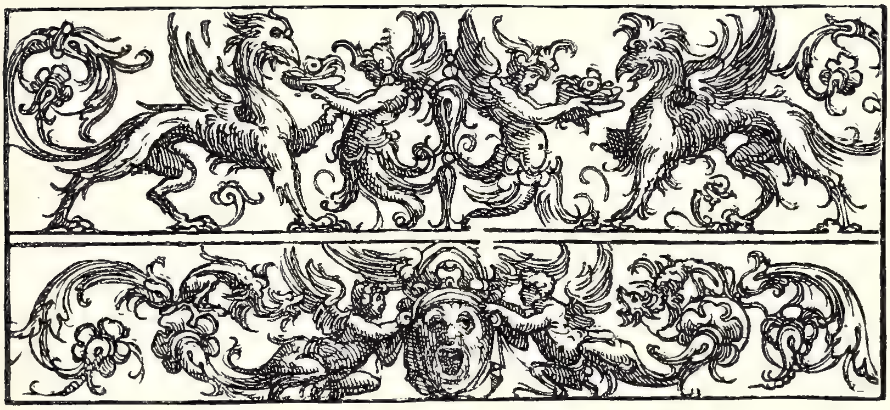
XVIe siècle acceptassent avec tant d'empressement, au lieu de la glorification d'un saint ou d'un héros populaire, ou de quelque grande victoire, des compositions n'ayant plus pour elles que leur seul mérite artistique.

Les Médicis sacrifièrent à bien d'autres fantaisies encore : ils commandèrent à Valerio Cioli de Settignano les statues de deux de leurs nains, le Morgante, qu'ils firent représenter tout nu, et le Barbiano. D'autres amateurs poussèrent le raffinement jusqu'à faire copier des *Dianes d'Éphèse* (statue de Tribolo au Louvre) ou même des statues égyptiennes (personnage debout, en marbre noir; également au Louvre).

Quand l'art devient artificiel à ce point, que peut-il rester encore pour l'émotion, l'inspiration ou seulement la conviction!



Médaillon en cire du XVIe siècle.
(Ancienne collection de Spitzer.)



Modèle de broderie du XVI[e] siècle.
La « vera Perfettione del Disegno. » (Venise, 1591.)

CHAPITRE II

MICHEL-ANGE SCULPTEUR.

> ... E quel che al par sculpe e colora,
> Michel, più che mortal, Angiol divino.
> (L'ARIOSTE.)

Bien que Michel-Ange ait brillé à la fois comme sculpteur, comme peintre et comme architecte, c'est la sculpture qui fut l'objet de sa plus constante et ardente prédilection (la qualification de « scultore » était la seule qu'il ajoutât à son nom). C'est donc dans la section consacrée à cette branche qu'il convient de retracer la biographie et de caractériser l'effort de ce prodigieux artiste[1].

En se plaçant au point de vue chronologique, il semble que Michel-Ange

1. BIBL. : Parmi les innombrables publications consacrées à Michel-Ange je me bornerai à citer, outre les biographies de Vasari et de Condivi, l'ouvrage bien connu de M. Hermann Grimm, dans lequel l'imagination tient une si large place ; la *Vita di Michel Angelo Buonarroti* de M. Gotti (Florence, 1875) ; le *Life and Works of Michel Angelo Buonarroti* de M. Heath Wilson (Londres, 1876); l'*Œuvre et la Vie de Michel-Ange*, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts* (Paris, 1876); le *Raffael und Michel Angelo* de Springer (2[e] édit., Leipzig, 1883); le *Michel-Angelo* de M. de Scheffer (Altenberg, 1892); *the Life of Michel-Angelo Buonarroti* de Symonds (Londres, 1893). Pour les lettres de Michel-Ange on se servira de l'édition publiée à Florence en 1875 par M. Gaetano Milanesi; pour ses poésies, de l'édition publiée à la même date, dans la même ville, par Cesare Guasti. — Plusieurs parties de l'œuvre de Michel-Ange ont été analysées dans mon précédent volume : sur ses rapports avec l'antiquité, voy. p. 74, 445-448; sur ses por-

soit le puîné de Raphaël. Ici, en effet, les dates ont tort : Michel-Ange représente l'ère moderne avec infiniment plus de fidélité que ces génies d'une souveraine sérénité, Léonard et Raphaël. Misanthrope sublime, il a deviné notre mélancolie, nos angoisses, les doutes de l'âme sur elle-même et ses révoltes contre la société, et il les a traduits avec la véhémence qui n'appartient qu'à lui. « Comme l'homme a grandi et souffert! répétera-t-on avec H. Taine, devant les tombeaux de Médicis. Comme il a formé et dégagé sa conception originale de la vie! Voilà l'art moderne tout personnel et manifestant un individu qui est l'artiste, par opposition à l'art antique tout impersonnel et manifestant une chose générale qui est la cité. La même différence se rencontre entre Homère et Dante, entre Sophocle et Shakespeare; de plus en plus l'art devient une confidence, celle d'une âme individuelle, qui s'exprime et se rend visible tout entière à l'assemblée dispersée, indéfinie, des autres âmes. »

Les recherches les plus pénétrantes sur l'histoire de l'École florentine sont impuissantes à nous expliquer la genèse de Michel-Ange : elle a été aussi éclatante qu'imprévue. Après l'assoupissement, relativement long, de la statuaire italienne, et lorsque l'on pouvait la considérer comme parvenue au terme de son évolution, voilà tout à coup cette apparition surnaturelle, éclipsant tout le passé, renouvelant tout le présent, le plus prodigieux tempérament de statuaire que le monde eût vu depuis Phidias. Quelle place ne faut-il pas faire au hasard à côté des lois historiques!

Michel-Ange naquit le 6 mars 1475 au château de Caprese, dans la province du Casentin, et dans le diocèse d'Arezzo, à peu de distance du fameux couvent franciscain de la Vernia, immortalisé par les visions de saint François d'Assise. C'est un des paysages les plus âpres et les plus grandioses de la Toscane, avec ses gigantesques rochers dénudés, ses forêts de hêtres séculaires, l'air pur et vif d'une des plus hautes cimes des Apennins.

Le père, Louis Buonarroti (né en 1444, mort en 1534 à l'âge de quatre-vingt-dix ans), remplissait à ce moment pour le compte du gouvernement florentin les fonctions de podestat des petits bourgs de Caprese et de Chiusi (qu'il faut bien se garder de confondre avec l'antique cité de Chiusi sur les confins de la Toscane et de l'État pontifical). Il appartenait à une famille fort ancienne, que les généalogistes du XVI[e] siècle ont voulu rattacher aux comtes de Canossa; mais on sait ce qu'il faut penser de ces anoblissements rétrospectifs, qui sont surtout ridicules quand il s'agit d'un *ancêtre* tel que Michel-Ange. A l'expiration de son mandat, qui n'était que de six mois, Louis retourna à Florence, ou plus exactement à Settignano, où il avait une petite propriété d'un revenu de vingt florins, — un millier de francs, — et y mit le jeune Michel-Ange en nourrice chez la femme d'un tailleur de pierres.

traits, p. 446, sur la *Madone de la Casa Buonarroti*, le *Combat des Centaures et des Lapithes*, la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, p. 448-449. Je prends également la liberté de renvoyer à mes articles de la *Revue des Deux Mondes* (15 décembre 1892) et de l'*Athenæum* de Londres (1892-1893).

Tout nous autorise à croire que l'enfant se distinguait dès le principe par ce caractère réfléchi, cet éloignement pour les distractions et les vanités mondaines, et, disons le mot, par cette humeur sombre qui lui valurent dans la suite tant d'inimitiés et de chagrins. Personne ne montra plus de sobriété, même dans la sobre Italie; personne n'afficha plus de simplicité dans sa mise, dans sa manière de vivre, dans ses goûts. Grâce à une constitution extraordinairement robuste, qui le plaçait en quelque sorte en dehors et au-dessus des besoins de la nature humaine, l'esprit pouvait se consacrer librement chez lui aux problèmes les plus transcendants. Il était de la même race que Brunellesco, le grand architecte; doué d'une énergie indomptable, se proposant les tâches les plus ardues, ne vivant que pour son art, dur pour les autres comme pour lui-même; d'humeur frondeuse; le plus mauvais courtisan qui se pût imaginer.



Portrait de Michel-Ange à l'âge de soixante-douze ans.
D'après la gravure de Bonasone (1546).

De bonne heure, la vocation de l'enfant s'accusa avec une irrésistible énergie : il ne faisait que dessiner, ce qui l'exposait aux incessants reproches et même aux mauvais traitements des siens. Plus d'une fois, son père et ses oncles le battirent cruellement pour le faire renoncer à des études qu'ils considéraient comme indignes de leur race. Force lui fut de suivre quelque temps les cours d'un maître de grammaire fixé à Florence, un certain Francesco d'Urbin.

Pendant cette période de luttes avec sa famille, Michel-Ange fit la connaissance du jeune Franc. Granacci, un peu moins âgé que lui (il était né en 1477 et mourut en 1543), qui travaillait chez le plus célèbre des peintres florentins du temps, Domenico Ghirlandajo. Granacci prêtait à son ami des modèles et parfois l'emmenait à l'atelier de son maître. Lorsque ses parents renoncèrent enfin à contrarier sa vocation, le nom de Ghirlandajo se présenta donc tout naturellement à eux comme celui de l'artiste le plus apte à diriger les études de l'enfant-prodige. Ce choix surprendrait à juste titre, si nous ne savions que Verrocchio, le seul maître désigné pour recevoir un élève tel que

Michel-Ange, s'était fixé à Venise depuis plusieurs années et qu'il mourut précisément en 1488. Ghirlandajo, quel que fût son talent, n'était pas un de ces esprits suggestifs qui, à l'instar de Verrocchio ou de Pollajuolo, en creusant l'une ou l'autre des faces de la technique, pouvaient espérer de renouveler l'art. On admire la fierté ou la précision de ses lignes, la netteté de sa caractéristique, mais on chercherait en vain chez lui quelque principe fécond, quelque vue supérieure.

L'éducation première de Michel-Ange n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie. J'ai le devoir d'insister sur cette période, trop peu connue, de son développement artistique. Je constaterai tout d'abord que les influences du dehors ont peu de prise sur des génies aussi fermes. Malgré la diversité des productions qui le composent, l'œuvre de Michel-Ange est un, depuis ses premiers essais à Florence jusqu'aux figures que peignait ou que modelait à Rome sa main déjà à moitié glacée. On a beau chercher : impossible de distinguer par exemple, comme chez Raphaël, une période florentine et une période romaine, pour ne point parler d'une période ombrienne. Tout au plus découvre-t-on des différences dans le mérite des ouvrages appartenant aux différentes étapes de sa longue existence : quant à leur caractère intrinsèque, il ne varie pas. Par là Michel-Ange, suprême représentant de la conviction et de la volonté, se rapproche du sublime fantaisiste qui s'appelle Léonard de Vinci. C'est que tous deux ont apporté leur idéal avec eux en venant au monde, tandis que Raphaël n'a que graduellement élaboré le sien en s'inspirant des modèles qui l'entouraient. Michel-Ange a fort bien saisi ce trait du génie de son jeune rival en déclarant que *Raphaël ne tenait pas sa supériorité de la nature, mais de l'étude.*

Je n'irai cependant pas jusqu'à dire, avec M. Klaczko[1], que « Michel-Ange apparaît solitaire et hautain, sans lien de parenté avec l'École de son temps, sans filiation avec celle du passé ». Il m'est difficile de croire à de tels cas de génération spontanée. On verra tout à l'heure que Michel-Ange n'a nullement dédaigné de s'inspirer de l'œuvre de ses prédécesseurs. Je me hâte d'ajouter qu'en recherchant les affinités entre son style et celui des Donatello ou des Jacopo della Quercia, je ne cède pas à la pensée de rabaisser ce colosse qui est au-dessus de toute atteinte : je voudrais plutôt montrer par quelles racines il se rattache à son époque, et qu'à son insu peut-être il a repris des traditions que l'on pouvait croire interrompues.

Les premiers modèles étudiés par le débutant furent ceux devant lesquels se formait alors toute la jeunesse artiste de Florence, d'une part les marbres antiques réunis dans le jardin des Médicis, de l'autre les fresques de Masaccio au Carmine (ce fut pendant une séance faite dans cette chapelle que l'adolescent reçut d'un de ses condisciples, le sculpteur Torrigiano, le coup de poing qui lui brisa le nez et le défigura pour la vie)[2].

1. *Causeries florentines. Dante et Michel-Ange*; Paris, 1880, p. 26.

2. Plusieurs dessins conservés au Louvre, au Cabinet des Estampes de Munich et dans la

Si le style, la manière, de Michel-Ange étaient dès lors nettement arrêtés, en revanche ses convictions avaient encore quelque chose de flottant. Nous le voyons par la diversité de ses études : c'est ainsi qu'il s'amusa à copier en peinture une estampe du peintre-graveur alsacien Martin Schoen, la *Tentation de saint Antoine*, ouvrage absolument placé en dehors du cercle de ses préoccupations; car que pouvait-il y avoir de commun entre ce jeune génie, amoureux de formes pleines et amples, et les figures maigres, tourmentées, frisant presque la caricature, du brave maître de Colmar ?

D'autres modèles fixaient dès lors l'attention de Michel-Ange. Parmi les morts, c'était tout d'abord Donatello, dont l'enseignement continuait de vivre, soit dans les nombreux ouvrages dont il avait orné Florence, soit dans la tradition qu'avaient recueillie plusieurs de ses élèves (parmi eux Bertoldo), qui toutefois sacrifiaient de plus en plus au maniérisme. Michel-Ange ne pouvait manquer de subir la fascination de ce puissant génie, que tant de qualités communes rapprochaient de lui ; il l'étudia avec ardeur, non sans jeter parfois un coup d'œil complaisant sur le chef-d'œuvre de Ghiberti, sur ces portes du baptistère qu'il proclamait dignes de figurer à l'entrée du paradis [1].

Je mentionnerai aussi dès à présent, quoiqu'elle ne se soit manifestée que plus tard, après son voyage à Bologne, l'influence si profonde, si persistante, exercée sur le jeune sculpteur florentin par Jacopo ou Giacomo della Quercia, le puissant sculpteur siennois (1371-1438) [2].

Collection Albertine, nous montrent Michel-Ange s'inspirant des ouvrages des trecentistes, entre autres de Giotto, puis de ceux de Masaccio. Dans le dessin du Louvre (Braun, n° 59), il a copié deux des figures peintes par Giotto dans la chapelle des Peruzzi à Santa Croce : *les Disciples de saint Jean découvrant le tombeau vide* (Portheim : *Repertorium*, 1889, p. 141). Dans le dessin de l'Albertine (École romaine, n° 150), il a reproduit la composition d'un maître plus ancien. Enfin, dans le dessin de Munich, il a copié un des personnages du *Denier de Saint Pierre* de Masaccio (Portheim : *Repertorium*, 1889, p. 142).

1. L'imitation de Donatello fut chez lui tantôt volontaire, tantôt inconsciente, et elle se poursuivit, à travers de nombreuses interruptions, depuis ses débuts, la *Madonna della casa Buonarroti* (voy. t. II, p. 448), jusqu'à son *Moïse*, inspiré, comme je l'ai établi ailleurs, du *Saint Jean* sculpté par Donatello pour la cathédrale de Florence. Michel-Ange lui prit le secret même de son style, cet art de faire vibrer les figures et de les animer comme par une secousse électrique, de mettre de la passion et de l'éloquence jusque dans les draperies, en un mot, ce sentiment dramatique si profond et cette agitation fébrile, signes distinctifs des temps nouveaux. Mais nous avons des emprunts plus directs encore : un des personnages des portes de bronze de Donatello, à San Lorenzo, debout, tourné à droite, la main gauche étendue, annonce le Père éternel qui figure dans la *Création d'Ève* de la chapelle Sixtine. Le mouvement de la tête est presque identique; le type même offre une grande analogie; seul le bras est plus élevé chez Michel-Ange, de même que les draperies sont infiniment mieux arrangées chez l'élève que chez le précurseur. On constatera également la ressemblance du type de la *Madone de Bruges* avec la *Judith* exposée sous la Loge des « Lanzi, » et du type de *David* avec le *Saint Georges* du même maître. Voy. Wilson, *The Life and Works of Michel Angelo Buonarroti*, p. 52 et XXXVIII. — *La Vie et l'Œuvre de Michel-Ange*, p. 64. Cf. ci-dessus, p. 362.

2. Voy., à ce sujet, le travail, d'une éloquence si pénétrante, consacré à Michel-Ange par M. Eug. Guillaume, dans le volume publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (réimprimé dans les

Mais Michel-Ange n'a-t-il rien pris à ses prédécesseurs immédiats, à ces charmants quattrocentistes florentins, si fins et si purs[1]? J'en ai douté jusqu'au jour où le hasard a placé sous mes yeux une série de statues de *Saint Sébastien*, sculptées par Mino de Fiesole, Antonio Rossellino et Benedetto da Majano. L'incertitude n'est plus possible : quoique ces figures ne soient pas encore assez fermement posées et qu'elles manquent d'accent, de parti pris, elles annoncent l'*Esclave* ou le *Prisonnier endormi*, du musée du Louvre, et forment les échelons qui aboutissent à cette merveille. Il faut surtout comparer l'*Esclave* du Louvre au *Saint Sébastien* de Benedetto da Majano, dans l'église de la Miséricorde à Florence (photographie d'Alinari, n° 4901) : la tête y est renversée de même en arrière, et les jambes portent d'une manière analogue. Mais Michel-Ange, au lieu de lier les deux bras derrière le dos, les a ramenés, l'un sur la poitrine, l'autre sur la tête, trait de génie qui donne à la figure une éloquence et un pathétique inattendus.

Vis-à-vis d'un autre artiste que l'on range d'ordinaire parmi les précurseurs de Michel-Ange, le problème est plus compliqué : je veux parler de Luca Signorelli, le peintre du *Jugement dernier* d'Orviéto. Que de fois n'a-t-on pas affirmé que les études anatomiques de Signorelli avaient servi de point de départ à celles de Michel-Ange, de même que sa recherche de la musculature et sa passion pour les effets de torse! On s'est fondé entre autres sur la ressemblance entre les enfants nus placés au fond de la *Madone de Doni* et ceux de la *Madone* de Signorelli, aujourd'hui conservée, comme le tableau de Michel-Ange, au musée des Offices. En réalité, le *Jugement dernier* d'Orviéto, commencé en 1499 seulement, n'a été terminé que vers 1505. Or, longtemps auparavant, dans le *Combat des Centaures et des Lapithes* notamment, Michel-Ange avait montré à quel point il possédait la connaissance de la structure anatomique du corps humain et avec quelle puissance il savait la mettre en relief. Ce ne fut que dans le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine qu'il s'inspira du *Jugement dernier* de Signorelli (le démon qui descend, portant une femme sur le dos, rappelle, par sa disposition générale, le motif analogue peint à Orviéto). Mais la force aveugle qui s'appelle le destin eut plus de part à cette rencontre que la volonté bien réfléchie de Michel-Ange : celui-ci certainement ne s'appliqua jamais, de propos délibéré, à imiter Signorelli, artiste encore passablement archaïque, comme il avait imité, par exemple, l'antiquité ou Jacopo della Quercia. Bien plus, Signorelli, à son tour, devint tributaire de celui que l'on a représenté comme son plagiaire : il copia en grisaille la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome.

Études d'art antique et moderne du même auteur. — Voy. aussi l'article de M. Claude Phillips dans *the Magazine of Art* (1889, p. 257-261) et la brochure de M. Wickhoff : *die Antike im Bildungsgange Michel-Angelos*, p. 23.

1. D'après M. Bode (*Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 57), la « *Madonna de la Casa Buonarroti* » serait imitée d'un bas-relief de la collection Gustave Dreyfus, attribué à Desiderio da Settignano, bas-relief que Michel-Ange a textuellement copié dans un dessin de la collection Heseltine à Londres (Strzygowski : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1891, p. 212-213).



Etude d'Homme, par Michel-Ange (Université d'Oxford).

Si l'on tient à découvrir sous ce rapport des précurseurs à Michel-Ange, pourquoi ne pas évoquer le souvenir d'Andrea Verrocchio et d'Antonio Pollajuolo, dont les recherches persistantes firent faire un si grand pas aux études anatomiques? Tous deux, il est vrai, avaient depuis longtemps quitté leur ville natale, pour se fixer, l'un à Venise, l'autre à Rome; mais, dans un milieu aussi effervescent que Florence, leurs enseignements, même indirects, ne pouvaient manquer de laisser une trace durable[1].

J'ai réservé pour la fin de cette première section la mention des relations de Michel-Ange avec Domenico Ghirlandajo : c'est qu'en réalité le prétendu maître n'a ni dirigé ni influencé le prétendu élève[2].

On n'a pas tenu assez de compte, à mon avis, de l'influence que le séjour chez les Médicis exerça sur le développement intellectuel de leur jeune protégé. C'est au milieu de leurs collections inappréciables que celui-ci se familiarisa avec les moindres secrets de l'art antique.

Pour ce qui est d'énumérer ces emprunts, est-ce en quelques pages que je puis essayer de résoudre un problème si compliqué[3]? Rappelons que si l'antiquité a fourni en abondance à l'artiste de la Renaissance et des idées et des motifs, si elle lui a inspiré son culte de la forme, si elle a favorisé son goût pour l'abstraction, à tout instant aussi l'idéal de Michel-Ange se trouve en opposition avec celui des Grecs. Considérons, par exemple, sa tendance à subordonner à une impression unique, non seulement les membres et les organes qui traduisent les mouvements de l'âme, les yeux, la bouche, les mains, mais encore des parties du corps en quelque sorte inconscientes, le torse, et jusqu'aux draperies ; attachons-nous, en un mot, à cette habitude de faire vibrer tout l'être humain sur une note unique, sur une note qui exprime l'émotion la plus forte, le pathétique suprême : est-il rien qui jure davantage avec les errements des sculpteurs de la belle période classique, préoccupés de nous offrir un galbe pur et harmonieux avant de songer à traduire les mouvements de l'âme ?

On sait comment le hasard plaça Michel-Ange sur le passage de Laurent le Magnifique, qui, frappé de ses dispositions et surtout de son *Masque de Satyre* (gravé p. 80), le prit en affection et se chargea de son avenir.

Le plus important des ouvrages exécutés par le débutant sous le toit des

1. Voy. la *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1892, p. 884.

2. On n'a pu signaler jusqu'ici que deux dessins de Michel-Ange inspirés de Ghirlandajo, l'un conservé au Louvre (Braun, n° 54), l'autre à l'Albertine (Portheim : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1889, p. 142).

3. Voy. notre t. II, p. 74, 445-448; — *Die Menschen des Michel-Angelo im Vergleich mit der Antike* de l'anatomiste Henke (Rostock, 1871); — *la Vie et l'Œuvre de Michel-Ange*, p. 39-42, 44-46, 52, 62-63, 82-83, 90-91, 100, 108; — *Die Antike im Bildungsgange Michel-Angelos* de M. Wickhoff (Jnnspruck, 1882).

Médicis est le bas-relief de la « Casa Buonarroti » représentant le *Combat des Centaures et des Lapithes* (d'après M. Strzygowski, le *Combat d'Hercule avec Eurytion pour la possession de Déjanire*; voy. notre tome II, p. 448).

Le grand sculpteur est déjà là tout entier; il nous révèle, non seulement cette science consommée de l'anatomie, qui devait faire le désespoir de ses rivaux et l'admiration de la postérité, mais encore cette fierté d'âme et cette puissance dramatique qui, à mon avis, sont encore plus inimitables. Emportés par l'ardeur de la lutte, les combattants, de vrais athlètes, aux bras musculeux, à la poitrine jetée en avant, experts dans tous les exercices de la palestre, trouvent cependant encore de ces regards de défi qui, associant la puissance morale à la force physique, jettent dans tous les ouvrages de Michel-Ange une note si pathétique, si saisissante. De même que cet admirable *Esclave* du Louvre, qui est peut-être la formule suprême de l'art du maître, ils semblent braver, non seulement leurs adversaires, mais encore les dieux, et je ne connais point, pour ma part, de plus éloquente manifestation de ce qui s'appelle la liberté de l'esprit humain [1].

La mort de Laurent le Magnifique, au mois d'avril 1492, mit fin à la situation si enviable de Michel-Ange. Pierre, le fils de Laurent, était un jeune homme arrogant et sans goût véritable pour les études qui avaient fait le bonheur et la gloire de son père. On raconte qu'il employa Michel-Ange, tantôt à rechercher des pierres gravées — camées et intailles, — tantôt à modeler une statue en neige. L'adolescent fit un meilleur usage de son temps en sculptant l'*Hercule* en marbre, que l'on put longtemps admirer au château de Fontainebleau (il a disparu depuis le XVII[e] siècle), et un *Crucifix* en bois, destiné au couvent de Santo Spirito, à Florence, ouvrage dont on a également perdu toute trace.

L'orage qui devait ruiner la domination des Médicis n'allait d'ailleurs pas tarder à éclater. On sait comment, le 8 novembre 1494, à la veille de l'entrée de l'armée française, Pierre, repoussé par ses compatriotes, prit honteusement la fuite et quitta sa ville natale, qu'il ne devait plus revoir.

Michel-Ange n'avait pas attendu jusque-là pour quitter subrepticement Florence. Un chanteur attaché aux Médicis, un certain Cardiere, l'ayant entretenu d'une vision qu'il avait eue à deux reprises différentes, — Laurent le Magnifique lui était apparu, n'ayant pour vêtement qu'une chemise noire déchirée, et l'avait chargé de dire à son fils Pierre qu'il ne tarderait pas à être chassé, — le jeune artiste courut d'une traite à Bologne, en compagnie de deux de ses camarades. Étant donnée la tension d'esprit extraordinaire que s'imposait Michel-Ange, ces brusques dépressions n'ont rien de surprenant : la nature, contrariée et violentée par le travailleur opiniâtre, prenait subitement sa

1. Les ouvrages de la jeunesse de Michel-Ange ont fait dans ces dernières années l'objet de plusieurs monographies distinguées, parmi lesquelles je citerai l'article de Portheim dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1889), la brochure de M. Wölfflin : *die Jugendwerke des Michel Angelo* (Munich, 1891), et l'article de M. Strzygowski dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* (1891).

revanche. C'est ainsi qu'il s'enfuit de Rome en 1506, persuadé que le pape Jules II voulait le faire assassiner; c'est ainsi encore qu'il abandonna subitement Florence pendant le siège de 1529, sauf à venir reprendre bravement son rang parmi ses concitoyens, le premier moment d'affolement passé.

A Bologne le jeune artiste florentin se vit confier une tâche des plus flatteuses : l'exécution de plusieurs figures destinées à la châsse de Saint-Dominique, monument célèbre, commencé au XIIIe siècle par Nicolas de Pise, continué au XVe siècle par Nicolas de Bari, ou Niccolò dell' Arca, et qui incarne les évolutions de la sculpture toscane depuis ses débuts jusqu'à son déclin. Michel-Ange l'orna de la statue de *Saint Petronius*[1] et de la statuette d'un *Ange tenant un candélabre* (gravée t. II, p. 521), ouvrage au sujet duquel une singulière confusion a régné jusqu'à ces derniers temps : on a, en effet, attribué à Michel-Ange l'œuvre de Niccolò dell' Arca, et *vice versa*. Le doute cependant n'est pas possible et un examen approfondi de la statuette vient ici confirmer le témoignage des pièces d'archives : cet enfant athlétique qui, pour soutenir un flambeau, déploie autant de force qu'il en faudrait à Atlas pour supporter le globe terrestre, cet enfant à l'expression sombre, au torse gigantesque, cet enfant, que dis-je? cet homme en miniature, ne saurait provenir que du ciseau du Buonarroti. Admirable en lui-même, par le spectacle de la vigueur concentrée, l'ange de la châsse de Saint-Dominique pèche par la vraisemblance. Qu'avons-nous affaire, pour tenir un flambeau, d'un ange taillé en Hercule! Son caractère et son rôle exigeraient plutôt la suavité, et, à cet égard, le prédécesseur de Michel-Ange, Niccolò dell' Arca, s'est bien autrement pénétré des exigences de son sujet : sa figure offre une grâce et un charme inexprimables.

En considérant les différents ouvrages que nous savons, de source certaine, dater de la jeunesse de Michel-Ange, le *Combat des Lapithes et des Centaures*, l'*Ange* de la châsse de Saint-Dominique de Bologne, la *Sainte Famille* de Doni, on est frappé de l'importance que l'artiste accorde à la musculature de ses héros; ses enfants mêmes, au lieu d'être gras et potelés, semblent déjà avoir exercé leurs bras aux plus rudes labeurs ou aux luttes les plus énergiques; c'est que ce révolté rêve, comme H. Taine l'a montré en termes éloquents, une humanité plus robuste, des corps mieux découplés, des membres plus vigou-

1. Je n'insisterai pas sur le *Saint Petronius*, représenté debout, la mitre en tête, les pieds nus, le modèle de l'église sur les bras; c'est une figure mouvementée, et presque tourmentée, avec un effet de draperie qui n'est pas des plus heureux. Les auteurs du *Cicerone* ont constaté la ressemblance de cette statue avec celle du même saint, sculptée par Jacopo della Quercia pour la façade de l'église San Petronio. Le buste des deux figures offre, en effet, des analogies frappantes : type, coiffure, arrangement du manteau. Michel-Ange ne reprend son indépendance qu'en abordant la partie inférieure, et nous venons de voir qu'ici la comparaison n'est pas à son avantage. Une autre statue, *Saint Proculus*, a disparu depuis longtemps; elle a été remplacée en 1572 par une statuette de Prospero Clementi.

reux. L'expression morale l'occupe peu encore; ce sont, en général, des physionomies moroses ou impassibles; comme les Grecs de la période archaïque, il sacrifie les visages aux torses.

La période de 1494 à 1504 environ fut la seule pendant laquelle Michel-Ange excella dans la reproduction de l'enfance : le petit Jésus de la *Sainte Famille* de Doni, aussi bien que celui des deux *Madones* circulaires en bas-relief (Musée national de Florence et Académie de Londres; voy. les gravures des p. 3, 198, 272), enfin celui de la *Madone de Bruges*, ont bien les formes pleines, rebondies et l'expression souriante de vrais enfants, tandis qu'avant, comme après, les enfants de Michel-Ange ressemblent à des athlètes.

De retour à Florence, Michel-Ange sculpta, pour un Médicis de la branche populaire, un petit *Saint Jean-Baptiste* en marbre, un *Giovannino*, comme disent les Italiens. On identifie cette statue à celle qui a été retrouvée à Pise il y a quelques années, et qui figure aujourd'hui au musée de Berlin, œuvre passablement froide et guindée, dont tous les juges, et parmi eux M. Eugène Guillaume et M. Wölfflin, n'admettent pas l'authenticité. Disons que, parmi les faces si variées sous lesquelles le précurseur se présentait à l'imagination des contemporains de Michel-Ange, tantôt comme un adolescent plein de grâce (c'était là le type de prédilection de Donatello), tantôt comme un anachorète maigri par les jeûnes, tantôt comme un prophète inspiré, Michel-Ange choisit celle qui, en apparence, convenait le moins à son génie; son saint, jeune, presque souriant, regarde avec tendresse le morceau de miel qu'il tient de la main gauche, tandis que sa droite, ramenée vers le cœur, semble proclamer l'ardeur de sa foi.

La période qui suit le retour de Michel-Ange dans sa ville natale est celle pendant laquelle l'artiste montre le plus de sérénité, on serait tenté de dire d'impassibilité.

Au pied de la chaire d'où tonnaient les sinistres avertissements de Savonarole, il crée, outre le *Saint Jean-Baptiste*, le *Cupidon endormi* et le *Cupidon agenouillé* (Apollon (?) au Musée de South Kensington), le *Bacchus ivre* (1497, au Musée national de Florence), l'*Adonis mort* (au même Musée), enfin le *David* de marbre, c'est-à-dire ceux de ses ouvrages qui se distinguent par l'absence la plus complète de fougue, de véhémence ou de pathétique.

Un si brusque retour sur lui-même s'explique par l'influence des modèles antiques, influence parvenue à son maximum d'intensité.

On ne saurait assez insister sur cette série de productions : elles nous prouvent qu'avant le Michel-Ange tragique il y a eu un Michel calme, souriant, et comme frappé d'un reflet de la beauté antique.

Pour apprécier l'effort immense réalisé par Michel-Ange pendant le petit nombre d'années qui séparent son entrée dans l'atelier de Ghirlandajo du *Bacchus*, du *Cupidon* et de l'*Adonis*, pour comprendre à quel point cet affranchissement de toute entrave fut prompt, décisif, presque miraculeux, il faut

rapprocher ces figures de celles qui prirent naissance, vers la même époque, dans l'atelier des statuaires les plus éminents de la Toscane. Benedetto da Majano († 1497), Civitale († 1501), Benedetto da Rovezzano, ou encore Andrea Bregno († 1506). En examinant leurs ouvrages, on ne peut s'empêcher d'y constater, à côté de la finesse du modelé ou de la pureté des contours, le manque de liberté, d'ampleur, d'harmonie, bref ces *défauts charmants* qui constituent le style des Primitifs.

Chez Michel-Ange, au contraire, quelle ignorance admirable de toutes les difficultés qui ont arrêté ses prédécesseurs! Il taille le marbre comme il pétrirait une cire molle ; quant à la figure humaine, il la tourne et la retourne en tous sens avec une aisance parfaite, s'essayant dans les attitudes les plus compliquées et frappant toujours juste. On serait tenté de dire qu'il aime à se jouer des obstacles, s'il n'y avait pas, d'un bout à l'autre de son art, une probité et une conviction si touchantes. En un mot, si, avant lui, la sculpture avait encore bien des conquêtes à réaliser, avec lui elle atteint la limite extrême de la perfection, et personne, depuis, ne peut se vanter d'être allé plus loin.



La Madone de Bruges, par Michel-Ange.
(Cathédrale de Bruges.)

A quelques années de là, Michel-Ange ébaucha deux bas-reliefs circulaires, quoique cette branche de la sculpture ne lui souriât que médiocrement. L'un (gravé p. 198), destiné à Taddeo Taddei, l'amateur florentin honoré de l'amitié

de Raphaël, se trouve aujourd'hui au Musée national de Florence; l'autre (gravé p. 272), commandé par Bartolommeo Pitti, est allé échouer à l'Académie des Beaux-Arts de Londres.

Dans le médaillon du Musée national de Florence, la Vierge, assise sur un bloc de pierre (remarquez l'éloignement de Michel-Ange pour toutes les inventions des arts décoratifs, baldaquins, trônes, etc.), tient de la main gauche l'Enfant Jésus debout devant elle et accoudé, tout endormi, sur le livre qui repose sur les genoux de sa mère; celle-ci, ramassée sur elle-même (peut-être le raccourci manque-t-il d'ampleur), dans une pose d'une liberté et d'une grâce parfaites, regarde du côté du spectateur. Derrière elle, à gauche, au second plan, apparaît la tête du petit Saint Jean-Baptiste. Le motif est des plus simples, mais il est plein à la fois de charme et de puissance; il nous montre un Michel-Ange jeune, accessible aux impressions fraîches et riantes.

Dans le bas-relief de Londres, la Vierge est également assise, ou plutôt étendue. L'Enfant Jésus, tout nu, se serre contre elle, comme s'il avait peur de son jeune compagnon, le petit Saint Jean-Baptiste, qui, debout à gauche, lui montre un philactère. La composition a peut-être plus de liberté que celle du bas-relief de Florence.

Le groupe de marbre connu sous le nom de *Madone de Bruges* semble être contemporain des deux médaillons du Musée national de Florence et de l'Académie de Londres. Commandé par des marchands flamands, les Moscheroni, il prit en 1506 le chemin de Bruges et y trouva un asile dans l'église de Notre-Dame, qu'il n'a pas quittée depuis. Hâtons-nous d'ajouter qu'admiré en 1521 encore par Dürer comme une œuvre de Michel-Ange, ce monument, d'une facture si large et d'un sentiment si élevé, n'a retrouvé ses titres de noblesse que de nos jours, grâce surtout aux recherches de M. Reiset.

Vers la même époque Michel-Ange sculpta le mystérieux *Cupidon endormi*, grand comme nature, sous les traits d'un enfant ailé[1].

Le succès de cette statue fut la cause déterminante du voyage du jeune débutant à Rome, où il arriva le 25 juin 1496 : il comptait vingt et un ans.

Si la vue des merveilles qui peuplaient alors la Ville éternelle dut agir profondément sur le jeune artiste et s'il contracta de ce chef une lourde dette de gratitude envers cette cité qui a nourri tant de nobles génies, pouvait-il se douter que lui-même contribuerait plus puissamment que nul autre à imprimer sur elle son cachet, la griffe du lion, en la dotant des fresques de la chapelle Sixtine, du *Moïse*, du Palais des Conservateurs au Capitole, enfin de la coupole de Saint-Pierre ! Dès lors s'établit entre Rome et lui un lien mystique, qu'il n'eût pas été en son pouvoir de rompre, quelques épreuves qu'il eût à traverser dans ce commerce de près de trois quarts de siècle, quelque douloureux que fût pour lui ce qu'il appelait la tragédie du tombeau de Jules II. C'est

1. Voy., sur le *Cupidon*, l'ouvrage de MM. Luzio et Renier : *Mantova e Urbino*, p. 170-171.

qu'à une ville telle que Rome il fallait un homme tel que Michel-Ange, et que devant des arrêts aussi nettement formulés par le destin, nul n'est libre de reculer ni de se démettre.

En 1498 prenait naissance la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, le groupe le plus pathétique que Michel-Ange eût créé jusque-là et aussi le plus populaire. J'ai donné dans mon second volume (p. 448-449) l'analyse de cette grande page : il me suffira de la mentionner ici.



Le Cupidon agenouillé de Michel-Ange.
(Musée de South Kensington.)

Dans cet horizon jusque-là sans nuages, c'est le premier signe précurseur de tant d'orages intimes, le premier symptôme de cette mélancolie, de plus en plus profonde, qui a fait de Michel-Ange l'interprète par excellence de la douleur.

Un gentilhomme romain, Jacopo Galli, commanda au jeune Florentin le *Bacchus ivre* et le *Cupidon agenouillé*, et le mit en outre en relations avec de puissants protecteurs.

Bacchus (Musée national de Florence), la démarche légèrement chancelante, tenant négligemment de la main gauche une grappe de raisin, qu'un petit satyre s'apprête à lui dérober, élevant de la droite une coupe pleine, comme pour faire raison au spectateur, est une vision de l'antiquité, telle qu'on ne la trouve pas deux fois dans l'œuvre de Michel-Ange[1]. La vie et la joie, une joie saine et robuste, débordent dans cette figure juvénile, où la plénitude de

1. Le prototype du *Bacchus ivre* est aujourd'hui connu : c'est un marbre antique du Musée des Offices, que M. Springer a fait reproduire en contre-partie, pour montrer plus clairement les relations des deux figures (*Annuaire des Musées de Berlin*, 1884, p. 329-332). Est-il néces-

formes qui caractérise l'homme se mêle, comme dans les androgynes, à la délicatesse de la femme, et que l'on dirait créée aux jours les plus radieux de l'hellénisme, n'était la vivacité d'impression et un accent personnel tout modernes.

Le *Cupidon agenouillé* (au Musée de South Kensington à Londres), occupé à tendre son arc, a fourni à Michel-Ange l'occasion de s'essayer dans un de ces effets de raccourci qui devaient tenir de plus en plus de place dans ses prédilections. Le motif est aussi pittoresque et élégant qu'original. Le grand sculpteur n'entendait laisser aucune des faces de son art sans s'y attaquer et sans la renouveler. — On place d'ordinaire le *Cupidon* au début du séjour de Michel-Ange à Rome. M. Guillaume est disposé à admettre une date un peu postérieure.

Dans l'*Adonis mourant* (Musée national de Florence), Michel-Ange s'attaque à un autre motif de raccourci; seulement ici le personnage est à moitié couché; un bras soutient la tête, l'autre, jeté avec abandon par-dessus la poitrine, va rejoindre le sol; les jambes elles-mêmes sont repliées sur le sanglier, dont la présence donne à la scène sa signification véritable. Quel sculpteur du XVe siècle eût osé rêver pour une de ses figures une attitude aussi savante et à la fois aussi naturelle !

Le premier séjour de Michel-Ange à Rome avait duré de 1496 à 1501 environ. Le jeune maître revint à Florence, rappelé par des amis qui avaient réussi à obtenir pour lui une commande destinée à mettre son nom plus encore en lumière que la *Pietà* de Saint-Pierre : je veux parler de l'exécution de la statue la plus gigantesque que l'Italie eût vue depuis la chute de l'Empire romain, le *David* de marbre.

Le *David*, autrefois placé devant le Palais Vieux de Florence, aujourd'hui transporté à l'Académie des Beaux-Arts de la même ville, a pris naissance entre 1501 et 1503; c'est tout un roman que son histoire : l'œuvre de la cathédrale de Florence avait chargé, en 1468, un certain Bartolommeo di Pietro d'ébaucher à Carrare, et ensuite de terminer à Florence, une statue de *David* de neuf brasses de haut, moyennant une rétribution de 300 florins[1]. Son travail n'ayant pas plu, l'œuvre de la cathédrale l'indemnisa, tout en gardant le bloc gigantesque. Après une tentative d'Andrea Sansovino pour obtenir qu'on lui confiât le monolithe, on chargea, le 16 août 1501, Michel-Ange de mener à

saire d'ajouter que Michel-Ange, par les changements introduits dans sa statue, l'a faite sienne et que le mot de plagiat ne doit jamais être prononcé devant lui. Dans le marbre antique Bacchus baisse la tête et fixe les regards sur le jeune homme assis à ses pieds; chez Michel-Ange il lève le regard, ce qui donne immédiatement à la figure une signification et un accent tout différents. Et que le motif de ce petit satyre, grignotant en cachette la grappe de raisin, est vif et spirituel, comparé à celui de l'adolescent qui embrasse les genoux de Bacchus! Pour une fois, Michel a montré qu'il savait allier la légèreté, l'esprit et la grâce à tant de qualités sublimes.

1. Vasari, t. VII, p. 153. — Voy. en outre Landucci, *Diario fiorentino*, p. 268, 272. — La tête du *David* est gravée dans notre tome I, page 14.

bonne fin ce travail colossal. Il devait recevoir 6 florins d'or (environ 300 francs) par mois, non compris la gratification supplémentaire, qui fut fixée à 400 livres.

Michel-Ange, qui revenait de Rome, tira parti des études qu'il y avait faites sur les *Dioscures* de Monte-Cavallo. Son *David*, toutefois, comme M. Eugène Guillaume l'a fait observer avec beaucoup de raison, est absolument indépendant des deux marbres grecs. En se mettant à l'œuvre, le jeune maître commit une erreur des plus graves : oubliant que les personnes adultes seules se prêtent à des agrandissements[1], tels que celui qu'exigeait le monolithe, il prit pour modèle un jeune garçon incomplètement développé : de là vient que la statue a quelque chose de vide qui jure avec ses dimensions colossales. Le même inconvénient ne se serait pas produit s'il avait choisi un adolescent ou un homme dans la force de l'âge, car alors il aurait pu donner au système musculaire toute l'importance nécessaire pour animer et soutenir le colosse.

L'attitude est des plus simples; aussi bien, étant données les dimensions du bloc, une attitude mouvementée, des gestes violents, en eussent-ils compromis l'équilibre. Peut-être l'état d'avancement des travaux, au moment où Michel-Ange prit possession du monolithe, ne laissait-il pas non plus une saillie suffisante. Ce fut un tour de force, en tout état de cause, que d'avoir tiré de cette masse, qui affectait la forme d'un rectangle démesurément allongé, une figure aussi noble et aussi animée que le *David*.

Debout, le corps portant sur la jambe droite, la jambe gauche avancée, le jeune héros, on serait tenté de dire le jeune dieu, laisse tomber le bras droit le long de sa cuisse, tandis qu'il ramène le bras gauche à la hauteur de l'épaule. Le regard hardi, mais l'expression réfléchie, il attend de pied ferme son adversaire, tout en calculant posément, en vrai Florentin, les chances du combat, tout en préparant une attaque qui n'est peut-être pas d'une loyauté parfaite.

L'effet de ces premiers chefs-d'œuvre fut foudroyant. Jamais encore la sceptique Florence n'avait vu pareille explosion d'enthousiasme.

Dès lors Michel-Ange, quoiqu'il n'eût à se plaindre ni de la fortune, ni des hommes, donnait des signes de cette humeur sombre et de cette critique acerbe qui lui suscitèrent tant d'obstacles et tant d'ennemis. On connaît sa sortie contre le Pérugin, qu'il traita publiquement de ganache, sa réponse impertinente à Léonard de Vinci, à qui il reprocha si amèrement d'avoir abandonné, sans la mener à fin, la statue équestre de François Sforza, et vingt autres traits pareils. Ses compatriotes néanmoins avaient des trésors d'indulgence pour lui, et le vieux Soderini, gonfalonier perpétuel de la République, ne négligea pas une occasion pour lui confier des travaux, pas une occasion pour le mettre en vue. Coup sur coup, le jeune artiste reçut une série de commandes flatteuses, entre autres celle du *David* de bronze, destiné au maréchal de Gié (1502) et

1. J'emprunte cette ingénieuse observation au *Cicerone*, de Burckhardt.

qui a depuis longtemps disparu (voy. le croquis gravé t. II, p. 453), puis celle des *Douze Apôtres* destinés à la cathédrale de Florence (le *Saint Mathieu* seul fut exécuté).

Vers la même époque prirent naissance plusieurs des peintures les plus importantes de Michel-Ange : la *Sainte Famille* de Doni, peut-être aussi la *Madone* de Manchester, enfin le carton de la *Guerre de Pise*. On trouvera plus loin, dans notre cinquième livre, l'appréciation de ces ouvrages.

Le carton de la *Guerre de Pise* avait été livré au mois d'août 1505. Son auteur n'avait pas attendu jusque-là pour retourner à Rome. Le 1er novembre 1503, le cardinal Julien della Rovere, neveu de Sixte IV, avait été élu pape en remplacement de Pie III : l'avènement de ce pontife, qui rendit si célèbre le nom de Jules II, excita les espérances de tout ce que l'Italie comptait d'artistes éminents. Michel-Ange ne fut pas des derniers à tenter la fortune auprès d'un Mécène aussi passionné que magnifique. Il allait se trouver aux prises avec une volonté aussi forte que la sienne, avec un maître qui n'admettait pas de réplique. Cette lutte à bras-le-corps surexcita ses facultés, en même temps que le despote qui s'appelait Jules II proposa à son ambition la tâche la plus splendide qu'il eût été donné à un peintre ou à un sculpteur de rêver. Sous ce rapport, le vieux pontife et le jeune sculpteur étaient dignes de s'entendre, et il serait difficile de décider lequel des deux il faut le plus féliciter de leur collaboration : le souverain qui doit à cette initiative le meilleur de sa gloire, l'artiste qui y trouva l'occasion de réaliser son chef-d'œuvre. N'oublions pas d'ajouter que, dans ce duel entre deux esprits également opiniâtres, le dernier mot ne resta pas toujours à Jules II; il le reconnut lors de la fameuse entrevue de Bologne : « Oui, au lieu de venir nous trouver, tu as attendu que nous vinssions te trouver.... »

Les différents ouvrages que Michel-Ange avait exécutés jusque-là avaient un défaut indépendant de la volonté de leur auteur : celui d'être isolés, sans lieu commun. C'étaient autant de coups de génie, mais sans l'esprit de synthèse qui, en les reliant les uns aux autres, devait en doubler l'importance et l'effet. Jules II ne tarda pas à fournir au jeune maître l'occasion de grouper en faisceau ses efforts épars en lui confiant l'exécution de son tombeau[1]. La commande semble avoir été donnée vers le mois d'avril 1505 : l'artiste se mit à l'œuvre immédiatement, tout en terminant le carton de la *Guerre de Pise*. Vers la fin de l'année nous le trouvons à Carrare, au milieu des carrières qui, à diverses reprises, devaient le retenir si longtemps. Cette fois il y passa huit mois. Ce qui le fixait dans ces parages, ce n'était pas seulement la nécessité de choisir lui-même les blocs de marbre les plus convenables, mais encore le désir de diminuer les frais de transport en les dégrossissant sur place. Quoi qu'il en soit,

1. Bibl. : Schmarsow : *Annuaire des Musées de Berlin*, t. V, p. 63-77.

il est profondément regrettable qu'une si grande partie de son existence se soit passée dans une surveillance et des travaux indignes de lui.

Les détails de la brouille de l'artiste avec le souverain pontife, sa fuite à Florence, son entrevue avec Jules II à Bologne, sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les raconter à nouveau. Il me suffira de mentionner ici le nouvel ouvrage qui lui fut commandé pour cette dernière ville, la statue de bronze du pape. Il se mit à l'œuvre sur-le-champ, et la statue réussit au delà de toute espérance. Jules II était représenté assis, la tiare en tête, bénissant d'une main, tenant de l'autre les clefs de saint Pierre. On connaît la réplique du pape à Michel-Ange qui voulait le représenter un livre à la main. « Quoi, un livre! je ne suis pas un lettré, moi; donne-moi une épée. » Mais Michel-Ange n'était pas familiarisé avec la pratique de la fonte : de là d'innombrables ennuis et retards. Ce ne fut que quinze mois après son arrivée à Bologne que la statue put être enfin installée et inaugurée, le 21 février 1508. Lors de la révolution de 1511 les Bolonais la renversèrent et la donnèrent au duc de Ferrare, qui s'en servit pour fondre un canon, la Julienne. La tête — elle pesait 600 livres, — conservée du temps de Vasari dans le palais ducal, a disparu depuis, et il ne reste pas le moindre souvenir graphique de cette page importante.



Études pour les Esclaves du tombeau de Jules II.
Dessin de Michel-Ange. (Université d'Oxford.)

Au printemps de l'année 1508, Michel-Ange était de retour à Rome. Il semblait qu'il dût reprendre sans tarder les travaux du tombeau papal. En aucune façon. Quoique commencé deux années auparavant, ce monument ne fut terminé, et encore ne le fut-il qu'imparfaitement, que longtemps plus tard. Pour n'en pas scinder l'histoire, je raconterai dès à présent les péripéties

de ce que l'artiste appelait la tragédie de sa vie, et de fait, pendant plus de quarante ans, le tombeau de Jules II pesa comme un cauchemar sur l'imagination de son auteur.

D'après le projet auquel le pape et l'artiste s'arrêtèrent, vers 1512, le mausolée devait comprendre, autour d'un sarcophage colossal, une enceinte en marbre avec des statues, les unes placées dans des niches, les autres devant des piliers, les premières représentant des *Victoires* et des *Provinces vaincues*; les secondes, les *Arts libéraux*. Un second étage devait recevoir quatre statues de plus grande dimension.

En 1513, à la mort du pape, un nouveau contrat fut conclu entre le sculpteur et les héritiers de Jules II; l'artiste s'engageait à terminer le travail en sept années, moyennant la somme de 16500 ducats (environ 825000 francs, en comptant le ducat à 50 francs de notre monnaie), y compris les acomptes déjà touchés. Le monument allait donc être plus magnifique que Jules II ne l'avait rêvé, puisque celui-ci n'y avait affecté qu'un legs de 10000 ducats. En 1516 nouveau contrat; cette fois on accorde neuf années; l'ensemble devait comprendre, en dehors de l'encadrement architectural et des bas-reliefs, trente statues. L'artiste, comme la première fois, se rendit à Carrare pour y surveiller l'extraction des marbres. Mais Léon X avait formé d'autres projets pour lui. Quoique Michel-Ange n'eût pas fait jusqu'alors preuve d'architecte, le nouveau pape résolut de le charger de construire la façade de l'église Saint-Laurent de Florence, paroisse des Médicis. Michel-Ange eut beau résister, se fondant sur les engagements contractés envers les héritiers de Jules II, il lui fallut obéir. Il le fit avec une douleur profonde, et pleura, dit Condivi, en abandonnant ce travail qui promettait d'être son œuvre maîtresse. En 1532 nouveau contrat : Michel-Ange, qui à ce moment avait reçu 8000 ducats, ne s'engage plus qu'à livrer six statues finies de sa main, et parmi elles la *Vie active*, la *Vie contemplative*, enfin le *Moïse*. Cependant, en 1542, l'ouvrage était loin d'être terminé. Michel-Ange, malgré sa répugnance pour toute espèce de collaboration, dut s'adjoindre différents auxiliaires. Ce ne fut que vers 1545, après des vicissitudes sans nombre, que le monument, réduit à sa plus simple expression (au début Michel-Ange avait calculé qu'il y faudrait 2000 quintaux de marbre!), put enfin être installé dans la basilique de Saint-Pierre-ès-Liens.

Les statues destinées au mausolée forment aujourd'hui quatre groupes distincts : les deux *Esclaves* du Louvre, les quatre autres statues d'*Esclaves* — à peine ébauchées — du jardin Boboli à Florence, le *Génie de la Victoire*, au Musée national de Florence, enfin la partie du monument conservée à Saint-Pierre-ès-Liens, avec les statues de *Moïse*, de la *Vie active* et de la *Vie contemplative*.

Michel-Ange commença par les statues de *Prisonniers* ou d'*Esclaves* (un dessin de l'Université d'Oxford contient des esquisses pour des figures enchaînées, les bras liés derrière le dos, les jambes croisées, dans les attitudes les plus

dramatiques). Il exécuta en premier lieu (vers 1512, d'après Springer) les deux statues d'*Esclaves*, aujourd'hui la gloire du Musée du Louvre. Comme, par suite des nombreuses transformations que subit le projet primitif, elles ne purent être utilisées, l'artiste les donna, vers 1544, à son ami Robert Strozzi, de Rome, des mains duquel elles passèrent en France. On les trouve ensuite au château d'Écouen, la résidence princière du connétable de Montmorency, puis, au siècle suivant, en la possession du cardinal de Richelieu.



Le Prisonnier endormi, par Michel-Ange. (Musée du Louvre.)

La signification des deux statues a donné lieu à une foule d'hypothèses. Le système le plus rationnel est celui auquel s'est arrêté M. de Montaiglon : s'inspirant du texte de Condivi, le biographe qui écrivit presque sous la dictée de Michel-Ange, il considère ces statues, liées à la façon des prisonniers, comme les personnifications des Arts libéraux : la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, chacune représentée avec ses attributs caractéristiques, de manière à être facilement reconnue. « Elles expriment en même temps que toutes les Vertus sont prisonnières de la Mort avec le pape Jules et qu'elles ne sont pas pour trouver jamais quelqu'un pour les favoriser et les entretenir comme lui. »

Il est impossible d'imaginer un contraste plus éloquent que les deux *Prisonniers* ou *Esclaves* du Louvre. L'un, un adolescent, debout, les yeux fermés, un bras pressé contre sa poitrine, l'autre levé et soutenant sa tête fatiguée, a renoncé à la lutte; épuisé par ses efforts, il s'est endormi du sommeil doux et tranquille de la jeunesse; un sourire erre sur ses lèvres; pour quelques instants, il est au-dessus des doutes et des misères d'ici-bas (Springer s'est figuré à tort qu'il agonisait). Tout autre est son compagnon, un lutteur dans la force de

l'âge; les deux mains liées derrière le dos, un pied posé sur le sol, l'autre sur un bloc de pierre, il lève vers le ciel des regards ardents, autant pour supplier que pour protester : dans ce regard, l'artiste a mis tout son cœur, toute son âme, son farouche amour de la liberté et de la justice. Ce n'est plus une figure symbolique que nous avons devant nous; c'est Prométhée lui-même, Prométhée fixé sur son rocher par une volonté implacable et défiant encore les dieux. Admirable exemple de la force morale qui reste à l'homme quand le corps est réduit à l'impuissance.

Il faut renoncer à analyser les beautés plastiques des *Esclaves* du Louvre, ces deux chefs-d'œuvre, qui ont été vengés, dans les dernières années seulement, d'un injuste oubli. On admire, chez l'adolescent, la morbidesse des chairs, l'élégance du modelé et la suavité des contours, ainsi que l'art consommé avec lequel le maître a représenté la langueur, le corps humain s'abandonnant en quelque sorte. Autant il y a de grâce chez le prisonnier endormi, autant il y a de fierté chez le prisonnier révolté : le corps, ramassé sur lui-même, ressemble à un ressort momentanément plié, mais qui ne se détendra qu'avec plus de puissance. Les membres et les muscles trahissent une rare vigueur, sans que cependant ici la recherche de la force physique nuise à celle de la noblesse.

Quant aux statues exposées à Florence, dans la grotte du jardin Boboli, ce ne sont en réalité que des ébauches, mais des ébauches admirables en tant qu'indication des mouvements.

Les *Prisonniers* ont pour pendant la *Victoire* ou plutôt le *Génie victorieux*, conservé au Musée national de Florence. Aux sentiments qui animent les vaincus, l'artiste a opposé ceux qui transportent les vainqueurs : la fierté et le dédain. Sûr de lui-même, l'adolescent du Musée national, un bras étendu le long du corps, l'autre ramené sur l'épaule pour relever sa chlamyde tombée, un genou appuyé sur la nuque d'un prisonnier agenouillé devant lui, semble défier les adversaires à venir, prêt à bondir sur eux au premier signal. Comparé au *Saint Georges* de Donatello, c'est la névrose du courage opposée à une assurance calme et digne. On a remarqué avec beaucoup de justesse que cette statue a quelque chose d'incomplet, et on l'a rapprochée d'un dessin du musée Buonarroti dans lequel elle porte des ailes[1] : c'était là en effet le complément obligé de la figure, et nous devons par la pensée reconstituer, comme il vient d'être dit, l'œuvre du maître.

Il faut admirer dans le *Génie victorieux* la liberté presque excessive de l'attitude : cette jambe repliée sur le vaincu, ce bras ramené vers la poitrine et la flexion violente du torse, qui est rejeté en arrière vers la gauche, tandis que la tête, tournée du côté opposé, et se montrant de profil, prolonge presque la ligne formée par l'épaule droite.

1. E. Guillaume, *Études d'art antique et moderne.*

C'est que la tentation était grande pour l'artiste, après avoir surmonté toutes les difficultés techniques, de braver les obstacles et de se jouer d'eux aux yeux du public ébloui. Si Michel-Ange ne sut pas se garder de ces excès, du moins son génie suffisait-il pour le sauver d'un échec. Mais que sera-ce quand des disciples, d'un mérite absolument inférieur, s'essayeront dans les tours de force dont le maître leur avait donné l'exemple et dont il avait gardé le secret.



Le Prisonnier révolté, par Michel-Ange.
(Musée du Louvre.)

Des six statues destinées à la partie supérieure du mausolée de Jules II, une seule a été exécutée et s'est conservée jusqu'à nos jours : le *Moïse*. Dans la thèse de Springer, ce chef-d'œuvre fut commencé entre les années 1513 et 1516, alors que l'imagination de l'artiste était encore pleine des grandioses figures de Prophètes de la Sixtine; il ne fut toutefois achevé que de longues années après. L'inspiration est identique à celle qui domine dans les fresques : mêmes formes robustes, même intensité d'expression, même grandeur sauvage.

Qui ne connaît le *Moïse*! Assis sur un socle, une tunique sans manches négligemment jetée sur son corps, les jambes protégées par une sorte de pantalon pareil à celui des prisonniers barbares que l'on voit sur les arcs de triomphe, le législateur tient de la main droite le livre, tandis que sa gauche est posée sur ses genoux. Ses bras nus, aux veines gonflées, son torse puissant, trahissent une force surhumaine, tandis que ses traits, d'une dureté implacable, avec les cheveux plantés drus sur un crâne étroit, sa barbe longue comme celle d'un monarque asiatique, mais inculte, révèlent le législateur qu'aucune considération de pitié ne saurait arrêter. C'est bien là l'homme qui a reçu sur le mont Sinaï les confidences de Jéhovah : ses regards planent encore au-dessus de la masse des mortels; ils sont fixés sur les mystères que, seul d'entre eux, il a entrevus[1].

1. On a prétendu que Michel-Ange a représenté Moïse au moment où, apprenant que le

Deux statues de femmes, la *Vie active* et la *Vie contemplative*, ou *Lia* et *Rachel*, ont pris place dans le monument de Saint-Pierre-ès-Liens, aux côtés de Moïse. Michel-Ange s'y est inspiré de ces beaux vers de Dante (*Purgatoire*, ch. XXVII) : « Que quiconque demande mon nom sache que je suis Lia, et je vais portant de tous côtés mes belles mains pour me faire une guirlande. C'est pour me plaire à mon miroir que je me pare; ma sœur Rachel ne se détourne jamais du sien, mais elle demeure assise devant lui tout le jour. Elle est avide de voir ses beaux yeux, comme moi de me parer avec mes mains. Son bonheur est de contempler et le mien d'agir. »

Ces deux statues datent de la vieillesse de Michel-Ange (elles étaient commencées en 1542). Si Lia offre une expression assez énigmatique, Rachel, avec ses mains jointes, comme la *Foi* de Civitale, est d'une grâce parfaite. Michel-Ange, qui s'était uniquement appliqué jusqu'alors à l'expression de la force et de la passion, s'est laissé aller sur ses vieux jours à l'élégance, presque à l'afféterie.

Le monument misérable qui se dresse aujourd'hui contre les parois de la basilique de Saint-Pierre-ès-Liens[1] — le monument primitif, on s'en souvient, devait être isolé de toutes parts — contient, outre le *Moïse*, la *Lia* et la *Rachel*, des *Hermès*, du style le plus mesquin, sculptés par Giacomo del Duca, une statue de *Prophète* et une statue de *Sibylle*, par Raffaele da Montelupo, et enfin une statue couchée du Pape, d'un style véritablement grotesque, par Maso Boscoli de Fiesole.

Michel-Ange, en contemplant l'œuvre de ses disciples, pouvait se figurer qu'il se survivait à lui-même : la médiocrité avait rapidement exagéré, exaspéré les éléments de décadence qu'il avait introduits dans l'art italien. Son style, si différent de celui de Giotto, de Masaccio, de Raphaël même, en poussant toutes les sensations à leur maximum, n'admettait que l'intervention de l'homme de génie. Aussi le spectacle de la décadence, d'une décadence lamentable, dut-il épouvanter plus d'une fois le promoteur, bien inconscient et bien involontaire, de tant de désastres.

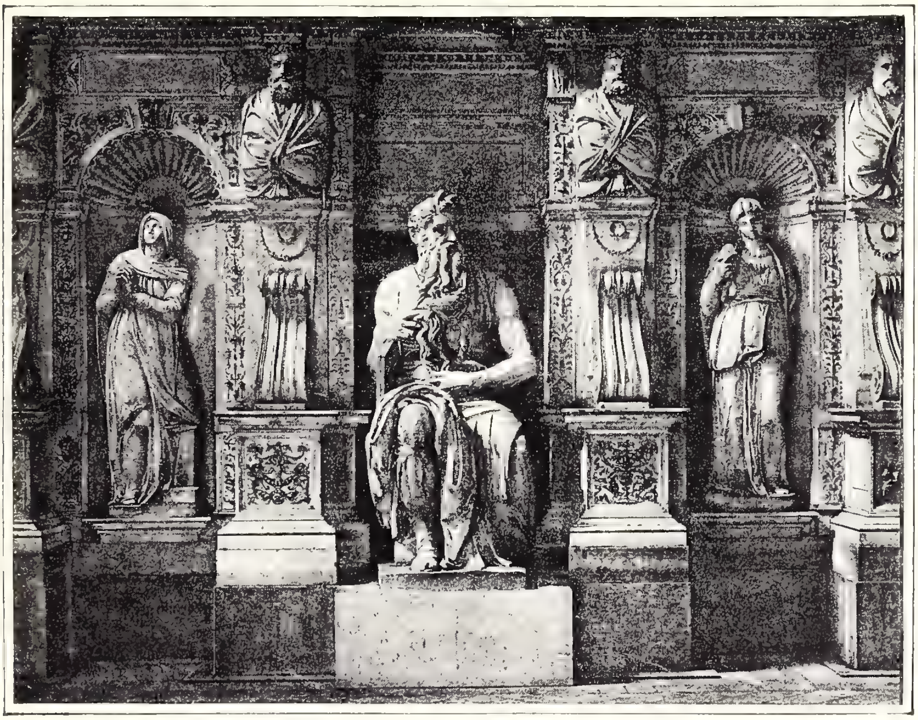
De 1508 à 1512 Michel-Ange se consacra exclusivement aux fresques de la voûte de la chapelle Sixtine. Nous revenons plus loin, dans le livre V, sur cette création grandiose.

Pendant le pontificat de Jules II, en qui l'énergie s'incarnait non moins que la violence, Michel-Ange avait exécuté plus de chefs-d'œuvre encore qu'il n'avait conçu de projets. Ce fut l'inverse qui arriva sous le règne du magnifique

peuple d'Israël adorait le Veau d'or, il bondit sur son siège. Mais dans ce cas sa main ne jouerait pas avec sa barbe.

1. Jules II avait choisi pour son lieu de sépulture cette basilique parce qu'elle avait été son titre cardinalice.

et voluptueux successeur de Jules II, Léon X de Médicis. Ces huit années (1513-1521) se passèrent presque intégralement en élaboration de plans de toutes sortes, en tâtonnements, en travaux commencés et abandonnés. C'est qu'au fond ces deux tempéraments n'éprouvaient nulle sympathie l'un pour l'autre : l'un morose et misanthrope, l'autre véritable épicurien, tout entier aux plaisirs, je parle des plaisirs de l'ordre le plus relevé. Or, pour faire vibrer une âme telle que celle de Michel-Ange, il fallait une certaine communauté d'aspirations, et autant Léon X se rapprochait de Raphaël, dont il sut tirer le plus merveilleux



Moïse entre Lia et Rachel, par Michel-Ange.
(Basilique de Saint-Pierre-ès-Liens.)

parti, autant il s'éloignait du Buonarroti. En réalité il avait peur de ce grand justicier qui, à diverses reprises, s'était exprimé si durement sur le compte de ses bienfaiteurs, les Médicis : « Michel-Ange — Léon X le déclara en propres termes à Sebastiano del Piombo en 1520 — est un homme terrible, on ne saurait s'entendre avec lui ».

La continuation du tombeau de Jules II, les travaux de la façade de l'église Saint-Laurent à Florence, le commencement des tombeaux des Médicis, l'exécution de la statue du *Christ*, destinée à l'église romaine de la Minerve, telles furent les tâches diverses auxquelles Michel-Ange se consacra pendant cette période. Le sculpteur, comme on voit, éclipse complètement le peintre, et l'architecte commence à poindre. Notons que c'est par l'architecture que

Michel-Ange finit, tout comme son rival Raphaël : c'est qu'exigeant plus de réflexion et plus de science, cet art convenait mieux à des maîtres parvenus à leur maturité. Il est cruel de penser que le peintre, qui venait de terminer les prodigieuses fresques de la chapelle Sixtine, dut attendre jusqu'à la fin du pontificat de Clément VII, c'est-à-dire jusqu'en 1534, pour se voir confier de nouveau des peintures!

Le *Christ* de l'église de la Minerve (commandé en 1514, terminé en 1521) est la seule statue de quelque importance qu'il exécuta dans cet intervalle pour la Ville éternelle. L'essai ne fut pas heureux : la figure trahit une recherche de l'élégance qui nous surprend chez ce grand lutteur et qui n'a pas été heureuse, il faut bien le reconnaître; la tête est trop petite, le mouvement forcé, l'attitude guindée, le torse même atrophié. Dès cette époque, Michel-Ange avait perdu le sentiment de la forme calme et harmonieuse : l'expression des passions seule l'attirait et le séduisait. Or, celles-ci une fois déchaînées chez l'artiste, mieux valait s'y abandonner que de chercher à remonter le courant.

Pour une période de près de vingt ans, le théâtre des exploits de Michel-Ange ne sera plus Rome, mais Florence, la cité aux impressions plus fraîches et plus vives, mais nullement aussi grandioses que celles que provoque la Ville éternelle. Léon X, si mal inspiré lorsqu'il força Michel-Ange d'interrompre le mausolée de Jules II pour se consacrer à la façade de Saint-Laurent — cette façade qui manque aujourd'hui encore, car tout se passa en projets et contre-projets, — a mieux mérité de l'artiste et de la postérité en commandant les tombeaux de ses parents, Julien et Laurent de Médicis, pour cette même église de Saint-Laurent. La tâche assignée à Michel-Ange était des plus enviables : non seulement il sculptait toutes les statues destinées à orner le sanctuaire, il construisait encore l'encadrement destiné à les renfermer[1].

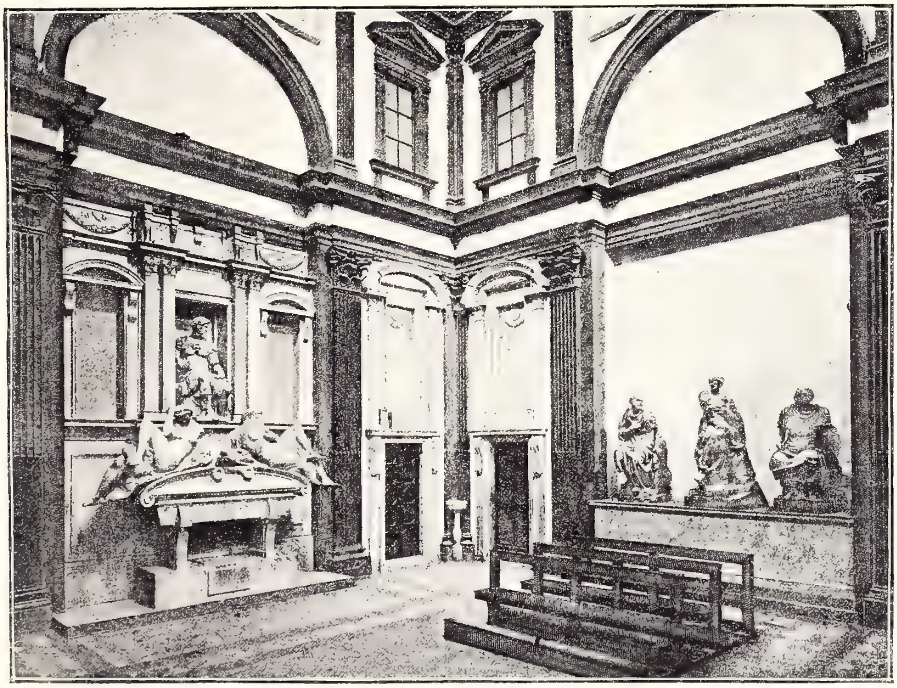
1. La pensée première de la chapelle dite des Médicis remonte à 1519, l'année même de la mort de Laurent le jeune, duc d'Urbin et neveu de Léon X. A son mausolée devaient s'ajouter ceux de Julien, duc de Nemours, frère de Léon X, puis ceux du père du pape, Laurent le Magnifique, et de son bisaïeul, le grand Cosme, Père de la Patrie, le tout décoré de nombreuses figures allégoriques, le *Ciel*, la *Terre*, les *Fleuves*, etc..., ensemble rare et magnifique, digne pendant du fameux mausolée de Jules II.

La décoration primitive était fort riche. Une esquisse du musée des Offices montre des anges soulevant des tentures, comme dans les statuettes de la sacristie du Dôme; mais que ces anges et ces tentures sont mouvementés! Michel-Ange se proposait de placer, à côté de la statue de Julien, deux statues représentant, l'une la Terre couronnée de cyprès et la tête inclinée, pleurant la perte du jeune prince, l'autre le Ciel joyeux de recevoir son âme. (Vasari, *Vie de Tribolo.*)

De même que le tombeau de Jules II, ceux des Médicis subirent de nombreuses modifications avant d'aboutir à leur forme actuelle. Au mois de mai 1524, Clément VII eut l'idée d'y ajouter son propre tombeau et celui de son oncle Léon X. Un monument, composé de deux sarcophages, devait être élevé à Cosme l'Ancien et à Laurent le Magnifique, un autre, également orné de deux sarcophages, aux ducs Julien et Laurent de Médicis, enfin un monument distinct à chacun des deux papes. Mais ce projet fut abandonné, de même que l'idée de perpétuer le souvenir de Cosme et de Laurent le Magnifique, et il ne fut plus question que des mausolées de Julien et de Laurent.

Saint-Laurent possède en effet trois chapelles funéraires, toutes trois consacrées aux Médicis : 1° la Sacristie ancienne, construite par Brunellesco, et ornée des tombeaux d'Averardo, de Cosme l'Ancien et de son fils Pierre, par Donatello et Verrocchio; 2° la Sacristie nouvelle, avec les tombeaux des ducs Julien et Laurent le jeune; 3° la chapelle dite des Princes, avec les tombeaux des grands-ducs de la famille des Médicis depuis Cosme Ier.

La mort de Léon X suspendit les travaux. Les héritiers de Jules II trouvèrent un accueil favorable auprès du nouveau pape, Adrien VI, lorsque, se fondant



La Chapelle des Médicis.

sur la foi des conventions, ils firent à ce moment de nouveau valoir leurs prétentions. Michel-Ange dut interrompre les tombeaux des Médicis pour revenir à celui de Jules II. Heureusement, le cardinal Jules de Médicis, élu pape sous le nom de Clément VII, appréciait et admirait le maître comme il le méritait. Une nouvelle épreuve bien autrement cruelle vint suspendre le travail. Au mois de mai 1527, à la suite de la prise de Rome par les Impériaux, Florence s'était soulevée et avait secoué le joug des Médicis. La réconciliation du pape et de l'empereur eut pour résultat la mise en siège de la ville rebelle (septembre 1529). On sait comment, après une résistance héroïque, Florence fut forcée de capituler, le 12 août 1530, après avoir gardé son indépendance pendant un peu plus de trois ans.

Avant même que le siège eût commencé, Michel-Ange avait été élu, le

6 avril 1529, gouverneur et intendant général des fortifications. Il se mit à l'œuvre avec ardeur et l'ingénieur militaire improvisé fit preuve de la même supériorité de vues que l'artiste, notamment dans les travaux de défense de la colline de San Miniato. Mais tout à coup, comme lors de ses premiers rapports avec Jules II, une panique sans nom s'empara de lui : il se sauva, emportant avec lui tout son argent comptant : 3000 ducats, environ 150000 francs de notre monnaie. Ne se croyant pas en sûreté dans le voisinage de la cité rebelle, il courut jusqu'à Venise; de là, il entama des négociations avec François Ier, qui brûlait d'attacher à son service un artiste de cette valeur. Cependant la Seigneurie de Florence l'avait déclaré rebelle, en compagnie de douze autres de ses concitoyens, qui avaient pris la fuite comme lui. Elle rapporta plus tard cette décision et accorda un pardon complet lorsque l'artiste offrit de revenir. Il revint en effet et fit bravement son devoir jusqu'à la capitulation. Clément VII tenait trop à son sculpteur pour lui garder rancune d'avoir porté les armes contre lui; il lui accorda à son tour son pardon, en lui demandant d'achever sans retard les tombeaux de Saint-Laurent.

Tel fut l'acharnement avec lequel le maître reprit le travail, que sa santé en souffrit et que ses amis firent des démarches auprès du pape pour le décider à modérer son ardeur. Comme Clément VII savait que le chagrin de ne pouvoir tenir les engagements contractés au sujet du tombeau de Jules II entrait pour quelque chose dans la maladie de Michel-Ange, il lui défendit, sous peine d'excommunication majeure, de travailler pour d'autres que pour lui. Plus d'un artiste se fût tranquillisé devant ce cas de force majeure. Mais Michel-Ange était de ceux qui estiment qu'il est des obligations de conscience dont nul pouvoir humain ou divin ne peut décharger. Il se rendit donc à Rome au printemps de l'année 1532 pour signer un nouveau traité avec les héritiers de Jules II, puis reprit l'exécution des tombeaux, auxquels il travailla sans relâche jusqu'à la mort de Clément VII, c'est-à-dire jusqu'en 1534.

Ce chef-d'œuvre avait donc exigé une douzaine d'années, de 1519 à 1533; il est vrai que de nombreux autres travaux étaient venus l'interrompre à tout instant. L'ensemble était terminé ou du moins ébauché avant le siège de 1529; seul, d'après Springer, le *Pensieroso* est postérieur.

Après ces préliminaires indispensables, venons-en à l'étude même de la chapelle et des statues qui la décorent.

L'ordonnance est des plus simples : chacune des deux parois principales renferme trois niches rectangulaires; celle du milieu occupée par la statue d'un des Médicis; les deux autres restées vides. Au-dessous, se détachant par une forte saillie, un sarcophage dont le couvercle, à volutes, supporte deux figures à moitié couchées, se tournant le dos, un homme et une femme.

La science des proportions et du rythme n'était pas la qualité maîtresse de cet esprit fougueux, impatient de toute discipline. Aussi les sarcophages sont-ils beaucoup trop petits pour les colosses qu'ils supportent : c'est à peine s'ils leur

offrent un point d'appui suffisant ; mais si la position est moins commode, l'effet n'en est que plus saisissant[1].

Le lecteur connaît maintenant le cadre : il nous reste à étudier la composition même, ces figures prodigieuses du *Penseur*, du *Jour* et de la *Nuit*, du *Crépuscule* et de l'*Aurore*, tout ce monde de créations héroïques dans lequel Michel-Ange s'est montré le rival des plus grands sculpteurs de l'antiquité.

La liberté, l'aisance, que l'artiste a mises dans le *Julien de Médicis*, sans que cependant la noblesse en souffre, montre que dès lors l'art n'avait plus de problèmes à résoudre. Costumé en triomphateur romain, la tête nue, la poitrine couverte d'une riche cuirasse, les jambes nues, les pieds chaussés de brodequins, le sceptre du commandement posé sur les genoux, le frère de Léon X tourne tranquillement la tête vers la gauche : il est dans l'attitude du triomphe calme et sûr de lui-même.

Si Julien de Médicis, avec sa tête découverte et la franchise empreinte sur ses traits, arrête les regards sur le spectateur, sans toutefois le regarder en face, Laurent de Médicis, qui lui fait pendant, est absorbé par des méditations profondes. Son visage disparaît dans la pénombre de son casque, par un effet de clair-obscur qui est du domaine de la peinture plutôt que de celui de la statuaire. Appuyant son menton sur sa main gauche, tandis que la droite est nonchalamment posée contre son genou, le buste et les jambes comme envahis par une sorte de somnolence, il traduit admirablement le travail intime de la pensée — à quoi peut-il penser, grands dieux! à ses projets ambitieux si brusquement arrêtés, à la vanité des choses humaines! — Le surnom de *Pensieroso*, le Penseur, lui a été confirmé par l'admiration de trois siècles et demi.

Rien ne montre plus clairement que ces deux statues le souverain mépris de Michel-Ange pour la vérité historique et la ressemblance individuelle. Et tout d'abord, c'est à peine si l'on retrouve dans les deux figures l'indication générale de la physionomie de Julien et de Laurent (Julien, nous le savons par sa médaille, portait effectivement, à un certain moment, de courts favoris — plus tard il laissa pousser sa barbe, — et son visage se distinguait par des traits réguliers, mais peu accentués.

Mais si nous passons au caractère moral des deux Médicis, surtout du second, quelle contradiction! Laurent, l'ambitieux insatiable, est représenté comme le génie de la rêverie : il n'est pas jusqu'aux doigts de sa main droite, à moitié fermée, qui ne semblent absorbés par le mouvement de la pensée, geste qui, soit dit entre parenthèses, se retrouve déjà dans le *Jérémie* de la chapelle Sixtine (gravé t. II, p. 23).

1. Dans une esquisse conservée à Florence, Michel-Ange était allé au-devant de cette objection : le couvercle des sarcophages, évasé dans le milieu et beaucoup plus long, y sert plus commodément de support aux figures. Mais ici même celles-ci l'écrasent ; aussi, du moment où l'artiste s'est décidé à sacrifier aux figures l'encadrement architectural et les convenances décoratives, mieux valait, somme toute, prendre franchement, comme il l'a fait, son parti de cette violation des règles de la vraisemblance.

La seule concession que Michel-Ange ait faite aux mœurs de son temps, c'est de revêtir les deux Médicis d'un costume se rapprochant, du moins dans ses lignes générales, de celui du XVIe siècle. La tentation devait être grande chez lui de les représenter, soit sans vêtements, comme Canova le fit plus tard pour Napoléon Ier dans la fameuse statue du musée de Brera à Milan, soit de les draper dans des toges à l'antique. Il a su résister à cette tentation, et il faut nous en féliciter. Jamais Julien de Médicis et le Penseur n'auraient obtenu le succès, la popularité, dont ils ne cessent de jouir depuis si longtemps s'ils avaient été costumés comme des Romains. Il semble que chacun de nous, en donnant asile dans son intérieur, sur sa cheminée, aux reproductions des deux chefs-d'œuvre, veuille témoigner à l'artiste sa gratitude pour la concession qu'il nous a faite, en rapprochant ses héros de notre temps, en les faisant entrer dans notre atmosphère, dans notre milieu.



Julien de Médicis, par Michel-Ange.
(Chapelle des Médicis.)

Les chefs-d'œuvre des chefs-d'œuvre, ce sont les quatre figures étendues sur les sarcophages, le *Jour* et la *Nuit*, le *Crépuscule* et l'*Aurore* (les attitudes rappellent certains motifs antiques et aussi les deux femmes couchées placées par Bertoldo au revers de sa médaille de Mahomet II). Dans ces personnifications grandioses, telles qu'aucune œuvre moderne ne saurait en donner l'idée, Michel-Ange s'est élevé à une hauteur, à une puissance, à une éloquence, qui nous font perdre de vue

l'espèce humaine et ses misérables préoccupations. Dans l'antiquité même, le *Thésée* et l'*Ilyssus*, ainsi que les *Parques* sculptées par Phidias sur le fronton du Parthénon, les *Atlantes* du théâtre de Bacchus, entrés au Musée du Louvre, n'approchent point de cette fierté de style.

Au point de vue physique, tout est force et puissance dans ces créations surhumaines; au point de vue de l'expression, tout est indifférence pour les luttes mesquines qui se développent devant elles. De la race des géants, elles ont, avec la force nécessaire pour triompher de toute résistance, le calme du mépris pour une offense qui n'arrive pas jusqu'à elles; il semble qu'elles n'auraient qu'à se retourner et à se dresser sur leur séant pour nous foudroyer.



Laurent de Médicis (le Penseur), par Michel-Ange.
(Chapelle des Médicis.)

Dans une note conservée à la Casa Buonarroti, Michel-Ange a marqué lui-même la signification, passablement subtile, des quatre figures allégoriques qu'il préparait : « Le *Ciel* et la *Terre*, le *Jour* et la *Nuit* parlent et disent : Dans notre cours rapide nous avons conduit à la mort le duc Julien. Il est donc juste qu'il se venge. Sa vengeance consiste en ce que maintenant que nous l'avons tué il nous a ravi la lumière, et de ses yeux fermés a fermé les nôtres, de manière que nous ne luisons plus sur terre. Que n'eût-il pas fait de nous, s'il fût resté en vie ? »

Les figures du *Ciel* et de la *Terre* n'ont pas été exécutées, ainsi qu'il vient

d'être dit. Quant à la signification du *Jour* et de la *Nuit*, elle a pris, à l'insu peut-être de l'artiste, un tour différent de celui qu'il a indiqué dans ce programme quintessencié. Le propre du génie n'est-il pas en effet de refléter sans cesse, souvent de la façon la plus inconsciente, les sentiments communs à l'humanité entière, et de se prêter aux interprétations les plus diverses, en raison même de la multiplicité des faces que présente chacune de ses productions si riches et si pleines?

Le regard de Michel-Ange semble avoir plongé dans les abîmes où la pensée et la forme se dégagent laborieusement du chaos; il a entrevu les mystères de ces luttes grandioses entre les forces de la nature et la volonté des divinités intelligentes, qui se trouvent au début de toutes les religions. Les figures de la chapelle des Médicis appartiennent à la dynastie de géants qui a précédé les dieux de l'Olympe.

Nonchalamment accoudé, un bras posé sur son torse herculéen, l'autre ramené sur sa poitrine, une jambe à moitié étendue, l'autre posée sur la première, par un geste d'une souveraine liberté, et qui ne semble pas familier tant il est hautain, le *Jour* regarde par-dessus son épaule, d'un air maussade, comme ennuyé d'être tiré de son sommeil. C'est un torse admirable de vigueur et d'ampleur, et en même temps la plus hautaine incarnation du mépris propre aux forts[1].

La *Nuit* est plongée dans un sommeil profond; près d'elle la chouette, son oiseau favori : si son compagnon personnifie le dédain, elle personnifie l'ignorance. Comme lui, d'ailleurs, elle appartient à la race des Titans : ses membres robustes n'ont rien de la grâce féminine, cette grâce si rarement entrevue par le maître; ses flancs puissants semblent formés pour porter une race de colosses; quant à ses traits durs et hébétés par le sommeil, l'expression d'un sentiment quelconque en est absente, et il ne reste qu'une indication vague, latente, de la vie.

Telle qu'elle est cependant, elle nous terrifie, et l'on sent un frisson mystérieux devant cette image du repos, mais d'un repos sombre, et dont le réveil doit être terrible. Le visiteur se recueille involontairement; à son insu il parle bas[2].

1. On pense au beau vers de Dante : « a foggia di leone quando si posa », à la manière du lion quand il se repose.

2. Qui ne connaît les vers que Jean-Baptiste Strozzi traça sous la statue de la Nuit : « La Nuit que tu vois ici plongée dans un doux sommeil, un Ange (allusion au prénom de l'artiste) l'a sculptée dans un marbre; elle dort, donc elle vit. Si tu ne le crois pas, réveille-la, elle te parlera. » Et Michel-Ange de répondre par ce quatrain immortel : « Il m'est doux de dormir et plus encore d'être de marbre, tant que le péril et la honte durent. Ne point voir, ne point sentir, est un grand bonheur pour moi. C'est pourquoi ne me réveille pas; de grâce, parle bas. »

Quoique ce tournoi ait eu lieu une dizaine d'années après l'achèvement de la statue, il exprime néanmoins les sentiments qui animaient Michel-Ange au moment où il sculptait son chef-d'œuvre. — Les images rappellent singulièrement l'épigramme attribuée à Platon à propos



La Vierge et l'Enfant Jésus. Étude pour le groupe de la chapelle des Médicis, par Michel-Ange. (Musée du Louvre.)

Le contraste entre le *Jour* et la *Nuit*, d'un côté, de l'autre, le *Crépuscule* et l'*Aurore*, est ménagé de main de maître : le *Jour* tourne le dos au spectateur, le *Crépuscule* au contraire lui présente la poitrine, au modelé d'une souplesse et d'une fermeté inimitables, et arrête ses regards indifférents sur les pygmées qui s'agitent au-dessous de lui. Ce n'est pas le philosophe de Lucrèce contemplant du haut de son rocher la tempête déchaînée à ses pieds (c'est ainsi que Raphaël, dans l'*École d'Athènes*, s'est plu à représenter ses philosophes), c'est quelque dieu de l'Olympe primitif, Saturne par exemple, avec son front ravagé, sa barbe inculte, son rictus, Saturne chargé d'années, mais toujours vigoureux (*cruda deo viridisque senectus*), puisant dans son immortalité et dans l'expérience accumulée de tant de siècles le plus profond mépris pour la race des mortels. On se sent aussi intimidé sous son regard nonchalent que sous le geste de son voisin le *Jour*.



L'Aurore, de Michel-Ange.

Il y a plus de fraîcheur et moins de misanthropie dans la figure de l'*Aurore*. Étendue comme ses compagnons, mais dans une pose moins indifférente, la tête relevée, ainsi que le bras gauche, elle est sur le point de se réveiller. C'est le moment charmant où le sentiment de la réalité revient et chasse les ombres de la nuit, les visions maladives, les cauchemars, hôtes des ténèbres. A ces images sombres, l'Aurore mêle une note plus fraîche, plus réconfortante : elle annonce que, malgré les tristesses du temps présent, toute espérance n'est point perdue pour Florence; elle donne, si ce n'est un gage, du moins une promesse de bonheur et d'avenir.

La statue de la Vierge, placée au centre de la chapelle des Médicis, fait partie du projet primitif; dès 1521, dans le traité conclu avec les marbriers de Carrare,

d'un satyre ciselé par Diodore sur un vase d'argent : « Ce satyre a été endormi et non sculpté par Diodore : Si tu le touches, tu l'éveilleras; l'argent est assoupi. »

il est question d'un bloc de marbre destiné à être converti en une Madone assise. La statue était déjà à moitié terminée, lorsque Michel-Ange s'aperçut qu'il avait commis une erreur de calcul, et que le bloc ne serait pas suffisant pour permettre de donner au bras droit de la Vierge tout le développement nécessaire; il se contenta donc d'indiquer sommairement ce bras et laissa la figure inachevée.

Pour ne pas scinder l'étude de l'œuvre sculptural de Michel-Ange, je passerai rapidement en revue ici les sculptures, peu nombreuses d'ailleurs, qu'il exécuta pendant ses dernières années.

Le siège de Florence inspira au maître, par un contraste bizarre, les deux ouvrages les plus opposés comme sujet aux préoccupations avec lesquelles il avait alors à compter : la *Léda*, un de ses rares tableaux[1], et la statue ébauchée de l'*Apollon portant la main à son carquois* (au Musée national de Florence), ce dernier destiné à Baccio Valori, pour prix des services qu'il avait rendus à Michel-Ange après le siège. C'est une figure libre et hardie, dans le genre de l'*Esclave révolté* du Louvre.

Le buste de *Brutus* (gravé p. 2), au Musée national de Florence (commencé après 1540), continué, mais non terminé, par Tiberio Calcagni, est un sacrifice fait à cette passion de la liberté qui ne cessait d'animer l'artiste, condamné par la fatalité à toujours servir des despotes. La tête, imitée, affirme-t-on, d'une pierre gravée antique, est superbe de vie et de mouvement : c'est sinon le portrait de Brutus, du moins le type de l'homme fier et courageux[2].

Vers la fin de sa longue carrière, Michel-Ange reprit, mais en l'élargissant, le thème qu'il avait traité avec tant de pathétique à Saint-Pierre de Rome. La *Pietà* ou, plus exactement, la *Descente de croix*, groupe colossal en marbre, exposé depuis 1722 à la cathédrale de Florence, peut passer pour son testament d'artiste. Il y a réuni trois figures : une d'homme, debout, la tête couverte d'un capuchon, probablement Joseph d'Arimathie, et deux femmes, la Vierge et sainte Madeleine, qui soutiennent le cadavre du supplicié : celui-ci, s'abandonnant entre les bras qui l'ont recueilli, s'affaisse lourdement, dans une position très naturelle peut-être, mais qui n'a rien de noble. L'impression générale est une sorte de douleur obtuse, impersonnelle, qui est restée à l'état latent, au lieu d'éclater avec cette franchise, cette netteté, cette force, dont Michel-Ange avait fait la loi de son art.

Dans cet ouvrage, le maître a montré une fois de plus que la composition d'un groupe lui était aussi peu familière que celle d'un bas-relief. Non seulement il n'a pas marié les figures les unes aux autres, il ne les a pas même

1. La *Léda*, commandée par le duc de Ferrare, et vendue à François Ier, se trouve aujourd'hui à la National Gallery. Elle est à moitié repeinte. Voy. Reiset, *Une Visite à la National Gallery en 1876* (p. 89-96), et Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento* (p. 265).

2. Voy., sur le *Brutus*, le *Repertorium* de 1889, p. 155-156.

réduites à une échelle uniforme. Le manque de proportions se fait surtout sentir dans la tête de la Madeleine, infiniment trop petite. La *Descente de croix* le



La « Pietà » de Michel-Ange (Cathédrale de Florence.)

satisfaisait d'ailleurs si peu, qu'après l'avoir laissée à l'état d'ébauche, il la brisa en morceaux. Ses amis obtinrent plus tard de lui la permission de faire réparer le groupe, dont la remise en état fut confiée à Calcagni.

Clément VII, si faible comme souverain, et d'un goût si indécis en tant qu'amateur, semble n'avoir fait preuve de clairvoyance que vis-à-vis de Michel-Ange : après lui avoir commandé les tombeaux des Médicis et la bibliothèque Laurentienne, il le chargea de peindre dans la chapelle Sixtine le *Jugement dernier*, permettant ainsi à ce noble génie de se déployer sous ses trois faces, comme sculpteur, comme architecte et comme peintre.

L'achèvement des peintures de la chapelle Sixtine, c'est-à-dire la décoration des parois situées aux deux extrémités, tel fut le rôle assigné à Michel-Ange. Ces parois toutefois n'étaient pas nues : sur l'une le Pérugin avait peint l'*Assomption de la Vierge*, la *Nativité* et *Moïse trouvé sur les eaux*; il fallait en outre sacrifier deux des lunettes antérieurement peintes par Michel-Ange. La *Chute des Anges rebelles* d'un côté, et de l'autre le *Jugement dernier*, tels furent les sujets choisis par le maître. Constatons la persistance avec laquelle celui-ci revient sur ce thème, les anges rebelles, en d'autres termes la révolte des géants contre les dieux de l'Olympe. La *Chute des Anges rebelles* ne fut d'ailleurs pas terminée. Une mauvaise peinture de la Trinité des Monts, à Rome, en conserva quelque temps les lignes générales; puis cette peinture disparut à son tour sans laisser de traces.

Clément VII put à peine voir le début du travail, les esquisses préparatoires; il mourut au mois de septembre 1534, avant que la peinture même fût sérieusement commencée.

A sa mort, Michel-Ange s'affranchit de la tutelle de cette famille des Médicis, à laquelle il avait tant d'obligations, mais qu'il haïssait intimement, parce qu'il ne voyait en elle que les oppresseurs de sa patrie. Quelque brillantes que fussent les offres que lui fit faire le duc Cosme, il refusa obstinément de retourner dans sa patrie; Rome, telle fut désormais, pendant les trente dernières années de sa vie (1534-1564), sa résidence favorite. Aussi bien les papes seuls, avec leurs ressources inépuisables d'une part, et de l'autre avec l'importance des intérêts moraux dont ils avaient la garde, pouvaient-ils proposer à un tel génie une tâche véritablement digne de lui.

L'avènement de Paul III Farnèse mit le comble à la faveur de Michel-Ange. Parvenu à cette période de son existence, le Buonarroti pouvait passer, non plus pour un simple mortel, mais pour un dieu. Nul artiste n'avait jamais reçu de tels témoignages de vénération de la part des grands de ce monde. Il entrait tout vivant dans l'immortalité. Le nouveau pape renchérit encore sur ses prédécesseurs. Lorsque Michel-Ange lui objecta, en réponse à ses ouvertures, la nécessité de remplir les engagements contractés vis-à-vis des héritiers de Jules II : « Où est le contrat, s'écria-t-il, que je le déchire. Comment, voilà trente ans que je nourris le désir de t'occuper, et maintenant que je suis pape, je ne pourrais pas le satisfaire! » Accompagné d'une brillante suite de cardinaux, il visita l'artiste dans son atelier, y admira l'esquisse du *Jugement dernier* et les statues du tombeau de Jules II, ces statues dont une seule, *le Moïse*, était plus

que suffisante, — ainsi parlait le cardinal Sigismond Gonzague, habile courtisan, — « pour honorer à jamais le mausolée ».

Paul III, non content d'avoir présidé à l'achèvement du *Jugement dernier*, voulut que Michel-Ange exécutât un ouvrage de peinture dont l'initiative et l'honneur lui revinssent à lui seul. Il avait fait construire au Vatican, par Antonio da San Gallo, une chapelle à laquelle il donna son nom, la chapelle Pauline. Perino del Vaga devait en décorer la voûte : Michel-Ange s'était réservé l'honneur d'en décorer les parois. Les sujets choisis furent la *Conversion de saint Paul* et la *Crucifixion de saint Pierre*. Commencées en 1542, les fresques, œuvre véritablement sénile, furent terminées vers 1550. L'artiste comptait alors soixante-quinze ans.

On a attribué à Michel-Ange le dessin du mausolée que le pape Pie IV fit élever à son frère, le marquis de Marignan, dans la cathédrale de Milan (1560). L'auteur des statues, Leone Leoni, n'aurait fait que traduire les idées du maître. Mais le dernier biographe de Leoni, M. Plon, révoque en doute l'intervention du Buonarroti.

L'œuvre architectural de Michel-Ange a été étudié dans le livre précédent (p. 337-349). Bornons-nous ici à rappeler que ce fut à l'art de bâtir que le maître consacra ses dernières années.

On trouvera d'autre part, dans notre V[e] livre (chap. I et II), l'appréciation de l'œuvre dessiné et peint du maître.

Après avoir signalé les dernières productions de l'artiste, je dois faire connaître les dernières aspirations de l'homme, cet homme si généreux, malgré ses colères, et dire en même temps un mot du penseur et du poète.

Quelques détails d'abord sur l'extérieur de Michel-Ange. Il était d'assez petite taille, trapu comme les grands travailleurs, tout nerfs et muscles. Sa tête osseuse, avec une indéfinissable expression de conviction et d'opiniâtreté, prit, par suite du coup de poing de Torrigiani, le caractère si frappant d'un masque de lion.

La sobriété de Michel-Ange était extrême ; quand il travaillait, il se contentait le plus souvent d'un morceau de pain, qu'il mangeait tout en continuant sa tâche. Lui-même disait à son biographe Condivi : « Quoique riche, j'ai toujours vécu en pauvre ». Il dormait aussi peu qu'il mangeait : le sommeil était pour lui comme une souffrance ; il éprouvait presque continuellement, pendant qu'il reposait, des maux de tête. Même dans la force de l'âge, il se couchait souvent tout habillé et tout chaussé. Sa négligence en matière de toilette finit par aller si loin, qu'à force de garder ses bottes, celles-ci se collaient contre la peau qu'elles emportaient avec elles quand on les retirait (Condivi).

Ennemi des plaisirs et des fêtes, Michel-Ange déployait une activité sans pareille : il ne lui suffisait pas d'avoir arraché leurs derniers secrets à chacune

des branches de l'art, il voulut en outre s'attaquer à la littérature, et ce fut un nouveau triomphe.

Les sciences naturelles et physiques, avec la philosophie qui en découle et la morale, tel avait été l'objectif de Léonard de Vinci lorsqu'il quittait le pinceau pour prendre en main la plume : la poésie, telle fut la Muse courtisée par Michel-Ange, et de fait, au lieu de laisser errer son imagination comme son émule, il se plaisait à la concentrer; il lui fallait la difficulté vaincue. Aussi le sonnet, avec son mécanisme compliqué et sa souveraine concision, fut-il la forme qui le séduisit le plus (voy. p. 88).

Malgré son humeur caustique et ombrageuse, Michel-Ange comptait une foule d'amis dévoués. Lui-même était bon et affectueux pour les personnes de son entourage, notamment pour son serviteur Urbino. Rappelons aussi la pure et noble affection qui a rendu inséparables les noms de Michel-Ange et de Vittoria Colonna.

Les dernières années de Michel-Ange ne furent qu'une longue suite de triomphes. Aux honneurs, aux largesses, dont l'accablaient les Papes, les empereurs, les rois de France, bref tout ce que l'Europe comptait de potentats amis des arts, se joignait la respectueuse vénération des amis et des disciples. Sa fortune, dont il usait libéralement, lui permit d'assurer l'opulence à ses neveux de Florence.

Malgré sa vigueur, l'âge finit par refroidir l'ardeur de son cœur, par ralentir l'essor de son imagination. Se rendit-il compte de son infériorité? Toujours est-il qu'il affirma une fois, non sans mélancolie, devant Vasari, qu'il en savait plus quand il était jeune que maintenant qu'il était si vieux.

Depuis longtemps le maître déclinait et s'affaiblissait visiblement. Le samedi 12 février 1564 il travailla toute la journée; le lendemain, ne se souvenant pas que ce fût un dimanche, — ce que lui rappela Antonio del Francese, le serviteur qui avait remplacé Urbino, — il voulait aussi se rendre à son atelier. Le lundi il se sentit malade et pris de somnolence invincible, si bien que le 15 « il voulut, pour la vaincre, monter à cheval, selon son habitude de chaque soir, quand le temps était beau; mais le froid de la saison et la faiblesse de ses jambes et de sa tête l'en empêchèrent. Il s'en retourna alors s'asseoir auprès du feu sur un siège, où il reste beaucoup plus volontiers que dans le lit[1] ». Malgré les soins de ses médecins et amis, et après être resté seulement trois jours au lit, il rendit sa grande âme le vendredi 18 février. Il avait exactement quatre-vingt-huit ans et quinze jours.

Jamais funérailles d'artiste ne furent célébrées avec une pompe pareille.

Aujourd'hui, dans l'église Santa Croce, un superbe mausolée, exécuté, d'après les plans de Vasari, par Giovanni dell'Opera, Cioli et Lorenzi, perpétue

1. Voy. *la Vie et l'Œuvre de Michel-Ange*, p. 294-295.

le souvenir du grand artiste florentin. Ce mausolée se dresse à côté de ceux de Dante, de Machiavel et de Galilée, souveraines illustrations du génie toscan, flambeaux immortels de l'humanité.

Après la discussion à laquelle j'ai soumis chacun des chefs-d'œuvre de Michel-Ange, il me sera facile de résumer les principaux traits de son génie.

L'universalité du maître, telle est la faculté qui s'impose d'abord à notre admiration. Avoir créé à la fois la *Pietà*, les fresques de la chapelle Sixtine, le tombeau de Jules II, le tombeau des Médicis, la coupole de Saint-Pierre de Rome, quelle tâche surhumaine, et comme il fallait que son organisation fût véritablement encyclopédique pour s'attaquer à tant de tâches diverses! Assurément, Léonard et Raphaël touchèrent également à tous les arts; mais, comparés à Michel-Ange, ils semblent, dans le domaine de la sculpture et de l'architecture, des amateurs plutôt que des hommes du métier.



Portrait de Michel-Ange dans l'extrême vieillesse.
D'après le dessin de Francesco da Olanda.
(Bibliothèque de l'Escurial.)

Le destin a placé au seuil de l'ère éclose, comme une antithèse vivante, Michel-Ange et Raphaël, l'un emporté au milieu même de son triomphe, l'autre se survivant; l'un succombant avant d'avoir pu donner toute la mesure de son génie, l'autre promenant à travers les générations son indomptable activité et ne laissant aucun problème sans l'avoir abordé.

Ce dut être pour le vieillard une épreuve douloureuse que d'assister ainsi, dans la pleine possession de ses facultés critiques, aux résultats, que dis-je! aux conséquences extrêmes de ses théories. Avant son apparition, on avait vu un art qui montait, montait toujours, parce que, plus ou moins enchaîné par la timidité ou l'inexpérience des Primitifs, il avait sans cesse à lutter, et, en outre, parce que, s'imposant de propos délibéré une certaine réserve, évitant de forcer les expressions[1], il laissait invariablement quelque problème nouveau à résoudre aux générations à venir; en un mot, un art plein de scrupules, de pudeur, de

1. Voy. t. I, p. 449-450.

défiance. Après des merveilles telles que les fresques de la Sixtine, les *Esclaves* du Louvre, le *Moïse*, les tombeaux des Médicis, après ces sublimes audaces, les artistes pouvaient au contraire dire adieu à toute espérance : renonçant à créer, ils se voyaient condamnés à ne plus être que des copistes.

Sachons faire abstraction des conséquences inséparables de toute grande conquête, pour ne nous attacher qu'à ces conquêtes prises en elles-mêmes. Que de suprêmes triomphes! L'affranchissement définitif des trois grands arts, une liberté d'expression illimitée, s'alliant à la liberté absolue des mouvements et des attitudes, tout un monde de sentiments généreux ou d'impressions pathétiques, — la majesté, la fierté, la mélancolie, la terreur, l'amour de la justice, — portés à leur maximum d'intensité ou résumés dans des chefs-d'œuvre que rien ne faisait pressentir et que personne depuis n'a su égaler : telle est la part de Michel-Ange dans l'évolution de la Renaissance!



Jupiter trônant entre les signes du Zodiaque.
D'après la gravure de Marc-Antoine.



La Naissance de la Vierge, par Bandinelli et Raf. da Montelupo.
(« Casa Santa » de Lorette).

CHAPITRE III

LES DERNIERS SCULPTEURS DE LA RENAISSANCE. — RUSTICI ET JAC. SANSOVINO. — CELLINI. — LEONE LEONI. — JEAN BOLOGNE. — LES SCULPTEURS DE NAPLES, DE LA SICILE ET DE VENISE.

La critique n'a pas précisément réservé sa tendresse pour les derniers représentants de la sculpture italienne, pour les contemporains de Michel-Ange. Et cependant que de talent encore chez ces épigones ! quelle variété dans leurs aspirations !

A Florence, tout un groupe poursuit sa voie à part, s'inspirant à l'occasion des modèles créés par Michel-Ange, mais sans entendre abdiquer devant lui.

Tel est en premier lieu Giovanni Francesco Rustici (1474-1554). Représentant d'une famille florentine fort aisée et qui comptait plusieurs artistes (son grand-père l'orfèvre Marc, puis son cousin, le peintre Gabriel), Rustici se lia intimement avec Léonard de Vinci, dont il admirait le génie et dont il partageait les goûts : comme lui, il aimait passionnément les animaux (il entretenait dans sa maison une véritable ménagerie); comme lui, il fonda une sorte

d'académie, mais où l'on s'occupait de fêtes et de bonne chère plus que d'esthétique ou de science.

En 1506, la corporation des marchands lui commanda trois statues en bronze qui devaient prendre place au-dessus d'une des portes de Ghiberti : *Saint Jean-Baptiste prêchant entre un Lévite et un Pharisien.* Léonard de Vinci, à ce qu'affirme Vasari, aurait aidé Rustici à confectionner les formes et les armatures de fer destinées à protéger les bronzes, et lui aurait donné les meilleurs conseils pour la fonte. Quelques-uns même croient, ajoute Vasari (qui ne se prononce pas sur ce point), que Léonard travailla de sa main aux modèles. Ailleurs, Vasari déclare que les trois statues furent « ordinate col consiglio di Leonardo »; il ajoute que, comme dessin et comme perfection, c'est la plus belle fonte qui se soit vue dans les temps modernes.



Portrait de Rustici.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Au récit de Vasari M. Milanesi a fait une objection, à savoir qu'en 1506 Léonard se trouvait à Milan, non à Florence, et que, par conséquent, il ne pouvait seconder Rustici. Mais nous savons d'autre part que les trois statues ne furent mises en place que le 24 juin 1511[1], : or dans cet intervalle Léonard séjourna plus d'une fois à Florence, par exemple le 18 septembre 1507[2]. Maintenons donc, jusqu'à preuve du contraire, l'exactitude de l'assertion de Vasari.

Dans les statues du Baptistère, l'influence de Donatello lutte avec celle de Michel-Ange. Le personnage chauve, debout à droite, rappelle d'une manière saisissante le Zuccone, placé à quelques pas de là, dans une des niches du Campanile; de même les paquets de draperies — qu'on me passe cette expression, j'entends par là des draperies qui ne sont pas analysées, pas développées, pas rythmées — sont tout à fait dans la manière de Donatello, suivi en cela par Michel-Ange, notamment dans la *Pietà* et dans le *Moïse.* Par contre, la forte musculature des bras du personnage debout à gauche proclame, à n'en pas douter, l'influence de Michel-Ange; j'en dirai autant des types. Que reste-t-il dès lors pour la prétendue intervention de Léonard? M. Courajod, le savant conservateur de la sculpture au Musée du Louvre, déclare qu'après avoir longtemps étudié les statues du Baptistère, il n'y a pas senti autre chose qu'une influence très prononcée du style de Michel-Ange. La seule trace de goût milanais se trouve, selon lui, dans le dessin tout léonardesque de la bordure des vêtements des compagnons de saint Jean. Dans un ouvrage postérieur, M. Cou-

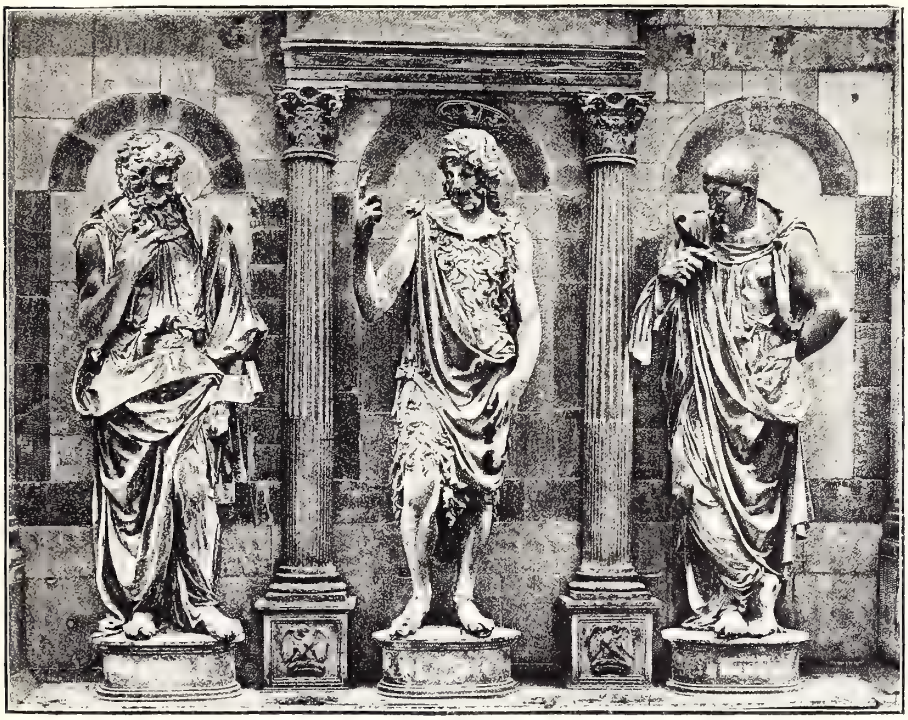
1. Landucci, *Diario*, p. 309. — Les trois statues furent payées environ 1200 florins (Milanesi, *Sulla Storia dell' Arte toscana*, p. 248-250, 255-261).

2. Richter, *the literary Works of Leonardo da Vinci*, t. I, p. 402-403.

rajod reconnaît toutefois que la tête chauve du Lévite rappelle indiscutablement la manière de Léonard[1].

De même que celui-ci, Rustici finit ses jours en France. Engagé au service de François I[er] et d'Henri II, il modela pour le premier de ces princes une statue équestre, qui ne fut toutefois pas coulée en bronze. Il mourut en 1554 à Tours, dans cette même Touraine qui contenait déjà le tombeau de son maître et ami.

Un autre sculpteur florentin célèbre, Pietro Torrigiano (1472-1522), ne



Saint Jean-Baptiste entre le Lévite et le Pharisien, par Rustici.
(Baptistère de Florence.)

semble pas avoir laissé d'ouvrages dans sa patrie. Nous le retrouverons en étudiant l'histoire de la Renaissance en Angleterre et en Espagne.

Jacopo Tatti (1486-1570), surnommé Sansovino, en souvenir de son maître Andrea Sansovino, a marqué au même titre comme sculpteur et comme architecte (voy. p. 349-352). Les connaisseurs n'hésitaient pas à le comparer à Michel-Ange. Tout en déclarant qu'il lui était inférieur d'une manière générale, ils le plaçaient au-dessus de lui pour l'exécution des draperies, celle des enfants, l' « aria » des femmes, où il ne craignait aucune rivalité. « Ses dra-

1. *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este*, p. 12. — *La Statue équestre de Francesco Sforza*, p. 46.

peries de marbre étaient des plus fines, bien développées, avec de beaux plis, qui accentuaient les vêtements et laissaient deviner le nu ; ses enfants étaient pleins de morbidesse, de tendresse, sans le développement musculaire qui caractérise les adultes, avec des petits bras et des jambes véritablement en chair, absolument comme on les voit dans la nature. Quant à ses physionomies de femmes, elles étaient douces et belles, gracieuses au possible, comme on peut le voir dans ses Madones en marbre ou en bas-relief, dans ses Vénus, et autres figures. » (Vasari.)

Un des premiers ouvrages de Sansovino, la *Déposition de croix*, qu'il modela en cire pour Pierre Pérugin (Musée de South-Kensington), est une composition vivante, pittoresque, dramatique, saisissante au possible. Le jeune maître y a introduit des motifs absolument nouveaux, le cadavre d'un des larrons à moitié accroché à l'échelle appuyée contre la croix, celui de l'autre posé sur le dos de deux personnages agenouillés.

Le *Saint Jacques*, exécuté pour la cathédrale de Florence (1511-1513), procède directement des modèles de Donatello : même effet de draperies que dans les statues du maître à Or San Michele et à la cathédrale ; seuls quelques accents font penser à Nanni di Banco, notamment l'expression du visage.

Plus élégant et tout ensemble plus suave est le *Bacchus* qui tient si brillamment sa place au Musée national de Florence entre les productions de l'ancienne et de la nouvelle École florentine (gravé p. 119).

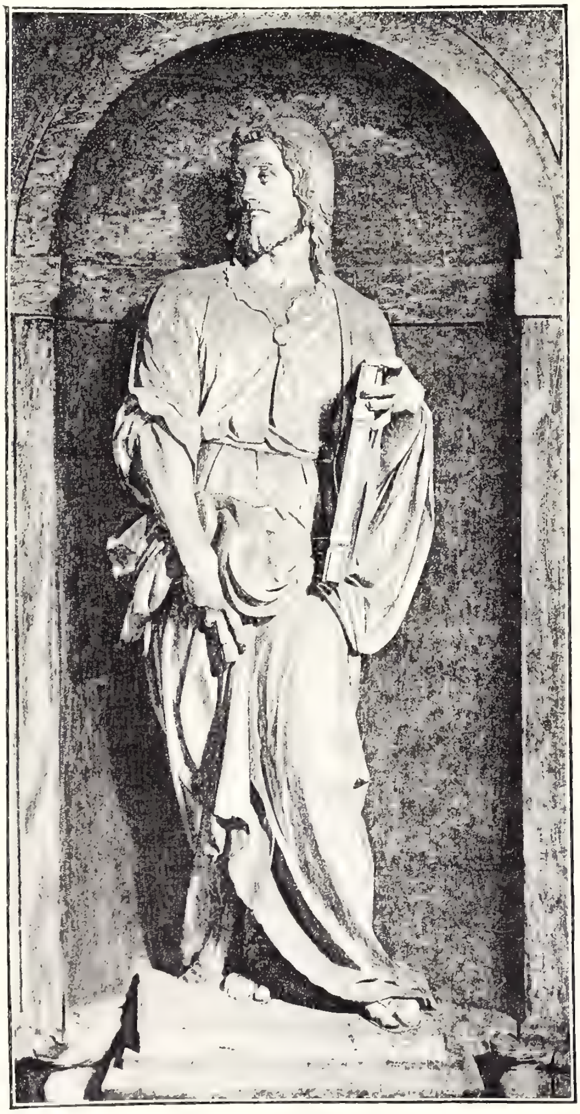
Ce talent fait de science et d'inspiration ne pouvait que s'aviver sous le ciel de Venise, dans cette société raffinée et brillante, ignorante de la sécheresse d'esprit des Florentins. Les sculptures dont il enrichit la cité des Doges sont mouvementées, mais en même temps souples, au même degré que celles de ses anciens concitoyens sont sèches, dures et vides. Les statues qu'il sculpta vers 1540, pour la « loggietta » du campanile, se distinguent par leur exécution spirituelle, pittoresque, parfois piquante ; dans le *Mars* et le *Neptune*, de dimensions colossales, qu'il plaça au haut de l'escalier des Géants, on admire une ampleur et une fierté qui s'allient toutefois déjà à trop de facilité (gravés t. II, p. 289).

Dans ses nombreux bas-reliefs, Sansovino sacrifie trop, à l'instar de son maître et homonyme, au culte du pittoresque : tel est le trait dominant de la porte de bronze de la basilique de Saint-Marc de Venise, avec les *Miracles de saint Marc*. (Les têtes en haut-relief placées sur cette porte procèdent des modèles laissés par Ghiberti sur la porte du Baptistère ; mais qu'elles sont vides et banales, en comparaison !) Moins fouillé encore et plus déclamatoire est le *Saint Antoine ressuscitant une jeune fille noyée*, bas-relief en marbre exécuté pour le « Santo » de Padoue. Ces défauts s'aggravent — est-il nécessaire de l'ajouter ? — chez les élèves de Sansovino : la *Chute de Phaéton*, au Musée de Berlin (n° 227), pèche par l'accumulation des figures.

Sansovino a laissé à Venise et dans les environs de nombreux autres ouvrages où son talent se manifeste sous les faces les plus variées : les statues en

bronze des *Évangélistes*, à la basilique de Saint-Marc, les statues de l'*Espérance* et de la *Charité*, sur le tombeau du doge Venier († 1556), dans l'église San Salvatore, les statuettes en bronze de *Méléagre* et de *Neptune*, dans la collection Pourtalès à Berlin[1], etc.

On lui fait également honneur d'une série de stucs coloriés, remarquables par un mélange de grâce et d'afféterie. Dans ces ouvrages, — des Madones en bas-relief ou en haut-relief, — dont le Musée de Berlin possède un choix fort varié, et dont l'un est signé, nous voyons Sansovino « s'inspirant à la fois de Michel-Ange, pour la recherche des mouvements et les formes colossales, et de Donatello, à qui il emprunte les attitudes (la figure principale toujours de profil), l'arrangement du voile et en partie même l'expression[2] ».



Statue de saint Jacques, par Jac. Sansovino.
(Cathédrale de Florence.)

A Florence, de même qu'à Venise, Sansovino forma d'innombrables élèves : d'une part Tribolo, Solosmeo da Settignano, Bart. Ammanati; de l'autre, Girolamo de Ferrare, surnommé le Lombardo, Jacopo Colonna, Tiziano de Padoue, Pietro da Salò, Tommaso da Lugano, Jacopo da Brescia, puis Danese Cattaneo et surtout Alessandro Vittoria.

Intermittente chez Sansovino et Rustici, l'imitation de Michel-Ange devint

1. Dohme, *Die Austellung von Gemälden alterer Meister in Berliner Privatbesitz*. Berlin, 1883.
2. Bode : *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 386-387.

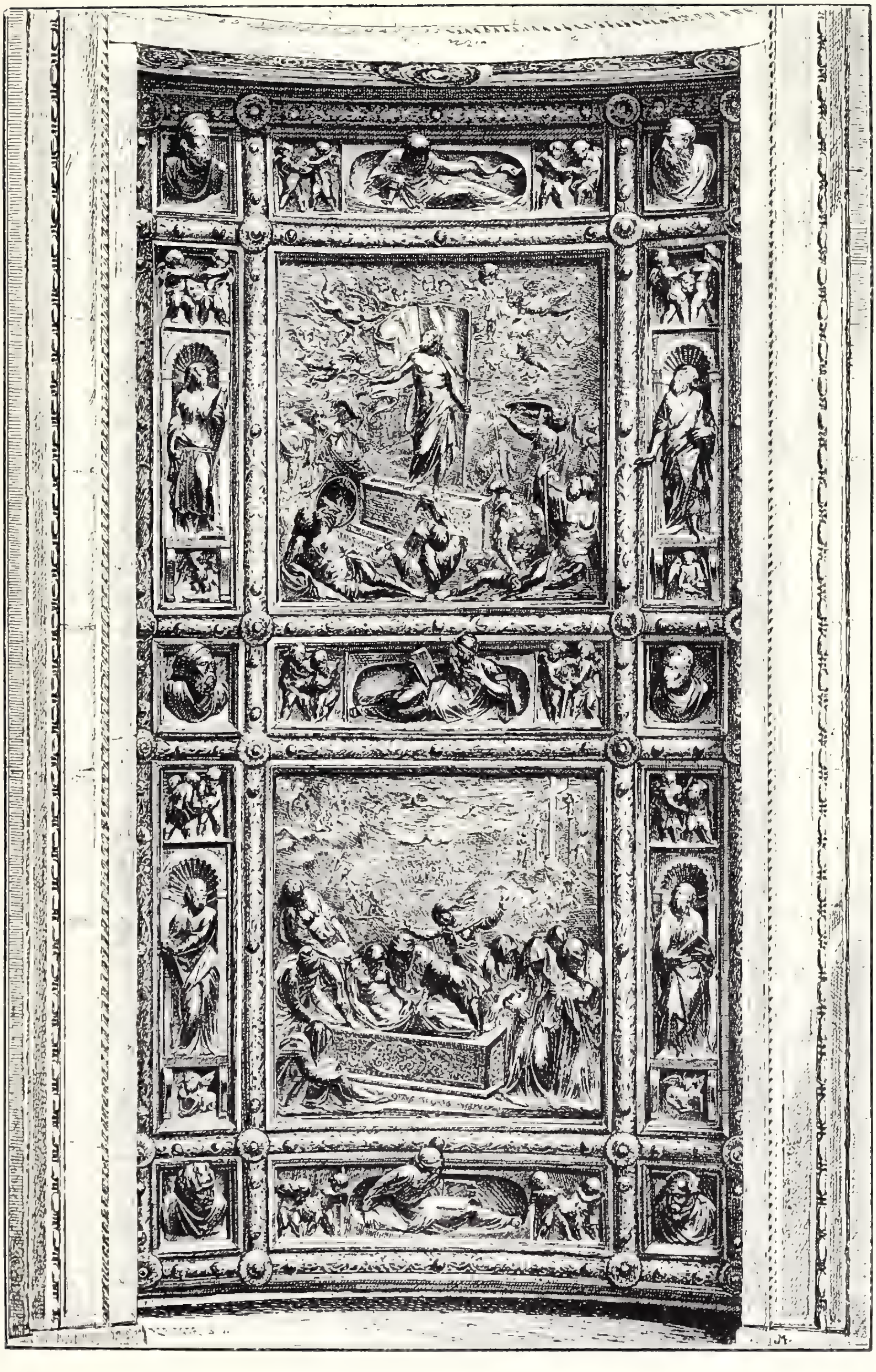
au contraire la règle chez tous les autres sculpteurs florentins marquants; mais rarement elle leur porta bonheur, car, à l'exception de Jean Bologne, aucun d'eux n'avait ni assez de vigueur, ni assez de fougue pour s'attaquer, comme leur modèle, au style héroïque, pour évoquer des Titans ou des Dieux. Qu'en résulta-t-il? Les uns, à force de poursuivre l'expression du mouvement, sacrifièrent à l'agitation et à la névrose; les autres, au contraire, tombèrent dans la boursouflure : rien de plus pauvre, de plus flasque, que les colosses d'un Bandinelli ou d'un Ammanati.

Par une inconséquence à laquelle il ne faut pas s'arrêter, eu égard à l'indignité du personnage, Baccio[1] Bandinelli (1493-1560) se montre tout ensemble l'imitateur le plus servile et le détracteur le plus acharné de Michel-Ange. Médisant, intrigant, indélicat, processif au souverain degré, ce Thersite de l'École florentine réussit plus d'une fois, grâce à de vieilles relations de famille avec les Médicis, à évincer les maîtres les plus éminents. Faible comme sculpteur, il ne pouvait prétendre à quelque virtuosité que comme dessinateur : ses études d'animaux, conservées au Louvre, et surtout sa belle composition du *Martyre de saint Laurent*, immortalisé par l'estampe de Marc-Antoine (gravée p. 127), lui assurent un rang honorable parmi les maîtres du crayon ou de la plume. Dans cette composition, l'arrangement général rappelle un des *Miracles de saint Antoine*, modelés par Donatello pour le « Santo » de Padoue; il n'est pas sans analogies non plus avec l'*École d'Athènes* de Raphaël.

Il faut voir, dans la biographie écrite par Vasari, à quel point Bandinelli violait à tout instant, non seulement les lois de la décoration, mais encore les convenances les plus élémentaires : une fois il fit pour un autel un Christ accompagné d'un ange tellement grand, qu'il ne restait pas de place au prêtre pour officier (voy. aussi p. 364). Lorsque son groupe d'*Hercule et Cacus* fut exposé sur la place de la Seigneurie (1534), il n'y eut qu'un cri à Florence pour flétrir cette œuvre pitoyable. Bandinelli lui-même racontait avec orgueil, devant le duc Cosme, que l'on avait composé contre elle d'innombrables satires. A cette occasion, son ennemi Benvenuto Cellini ne se fit pas faute d'en mettre à nu tous les défauts (voy. p. 177).

En 1547, Bandinelli et Giuliano d'Agnolo firent adopter par Cosme I[er] un projet de chancel, qui devait constituer à lui seul un vaste monument, orné à profusion de statues et de bas-reliefs, de marbres et de bronzes. Cette œuvre baroque déshonora la cathédrale jusqu'en 1842, époque à laquelle on l'enleva, en ne laissant subsister que le soubassement en marbre, avec ses figures d'apôtres ou de saints sculptés en bas-relief. Bandinelli et son collaborateur Giovanni dell' Opera y ont abusé des effets de torse; ils s'y sont inspirés plus encore de Donatello que de Michel-Ange. Vides et prétentieuses, leurs figures sont en outre trop trapues.

1. Benvenuto Cellini l'appelait plaisamment « Buaccio », espèce de bœuf.



La Mise au tombeau et la Résurrection, par Jac. Sansovino.
(Fragment de la Porte de bronze de la basilique de Saint-Marc a Venise.)

Les autres sculptures de Bandinelli — la statue assise de *Jean de Médicis*, sur la place de Saint-Laurent, l'*Adam* et l'*Ève* du Musée national, — sont trop médiocres pour nous arrêter.

L'influence néfaste de Bandinelli se fait sentir jusque de nos jours : la vue de ses ouvrages prévient contre la Renaissance ; on se figure qu'ils représentent la moyenne du goût et du talent à cette époque.

Un mot ici sur Giovanni Bandini da Castello, surnommé Giovanni dell' Opera († 1599), l'élève et le collaborateur de Bandinelli. Cet artiste est surtout connu par sa statue, fort élégante, de l'*Architecture*, placée sur le tombeau de Michel-Ange (la maquette en terre cuite est conservée au Musée de South-Kensington).

A l'encontre de Bandinelli, Bartolommeo Ammanati (1511-1592) fut un parfait galant homme, en même temps qu'un architecte de mérite (p. 330). Comme sculpteur malheureusement il ne s'élève guère au-dessus de lui : son *Neptune*, qui se dresse sur la place de la Seigneurie, au milieu d'une fontaine monumentale, n'a rien à envier pour la pauvreté et l'afféterie à l'*Hercule et Cacus* ; les deux font la paire. Burckhardt a eu raison de dire que c'était là du génialisme faux. Rien n'est prévu ; tout semble abandonné au hasard, qui ne sert si bien les hommes de génie que parce qu'ils ont du génie, mais qui ici produit des effets ridicules. L'artiste commence par adopter trois grandeurs différentes pour les personnages (1° les Faunes, les Tritons ; 2° les Nymphes ; 3° Neptune), sans établir une gradation, sans justifier en quoi que ce soit les différences de taille. En outre, ses Faunes et ses Satyres sont comme en l'air ; nulle assiette chez eux ; à peine s'ils posent sur le rebord de la fontaine. Quand j'aurai ajouté que le modelé est trop sommaire (les figures sont trop d'une seule venue, sans modulation aucune), je n'aurai pas encore épuisé la liste des défauts de cette composition véritablement discordante et choquante.

Une autre statue d'Ammanati, l'*Hercule* du palais Arenberg à Padoue[1], se fait remarquer par le manque complet d'expression et de mouvement. Rien de plus froid, de plus lourd, de plus vide. On constate toutefois une différence entre ce colosse et celui de Bandinelli : si le premier est faible et prétentieux, il n'est du moins pas vulgaire comme le second.

Après de telles erreurs, Ammanati sculpteur est jugé pour nous ; mais Ammanati architecte ne mérite pas d'être englobé dans la même condamnation, comme nous l'avons déclaré tout à l'heure : nous avons eu l'occasion de signaler ses très réelles qualités.

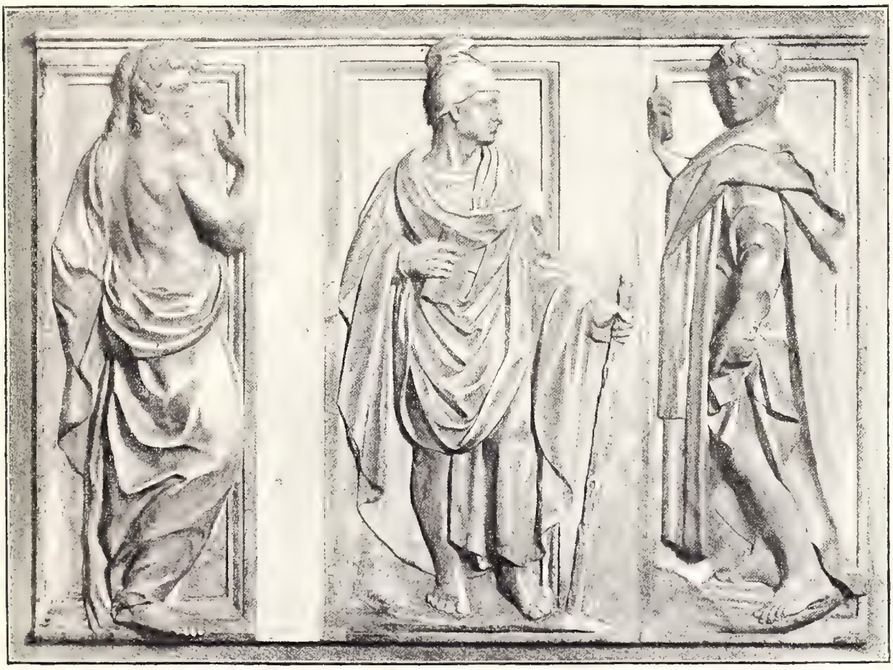
Il est à peine nécessaire de présenter au lecteur le plus agité des artistes du

1. Un dessin exposé au Louvre (n° 31) rend encore plus sensibles les défauts de cette statue : le corps d'Hercule y est véritablement informe.



Un Évangéliste, par Baccio Bandinelli. (Musée des Offices.)

xvie siècle, l'orfèvre habile, le sculpteur discutable, l'aventurier, spadassin et conteur hors ligne qui a nom Benvenuto Cellini (1500-1571)[1]. Les mémoires de Cellini tiennent une grande place dans la littérature du xvie siècle, ses sculptures une fort petite dans l'art de la même époque : n'importe, même en nous plaçant à notre point de vue spécial, nous ne pouvons nous défendre d'un vif sentiment de curiosité devant l'homme extraordinaire qui, pendant le siège de Rome, tua le connétable de Bourbon et fondit, au château Saint-Ange, les



Bas-relief de Baccio Bandinelli et de Giovanni dell' Opera.
(Musée de l'Œuvre du Dôme de Florence.)

joyaux du pape captif; qui, jeté dans les fers, dans ce même fort, tenta une

1. Bibl. : Eugène Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur* (Paris, 1883); travail magistral, où sont résumées et discutées toutes les publications antérieures. — Connus par les extraits publiés au xviie siècle par le médecin Redi, les *Mémoires* de Cellini ne furent imprimés pour la première fois qu'en 1728 (la meilleure édition est celle publiée à Florence par Tassi en 1829; traductions françaises de Farjasse, 1833 et 1875; de Leclanché, 1844, 1847 et 1881). Gœthe ne s'est pas mépris sur la valeur littéraire des *Mémoires* quand il leur a fait l'honneur de les traduire. Cellini, en effet, sait peindre d'un trait de plume : il nous montre dans le trésorier de Cosme Ier un petit homme sec et fluet, avec des petites mains d'araignée, une petite voix de cousin et une rapidité de limaçon (édit. Tassi, t. II, p. 325). — Incapable de dissimulation ou de fourberie, avec cela d'une franchise qui lui aliéna sans cesse les bonnes grâces de ses protecteurs, Cellini compta autant d'amis dévoués que de jaloux ou d'ennemis. Il est impossible de n'être pas frappé de l'extrême analogie de son caractère avec celui de son compatriote Jacques Casanova de Seingalt, l'auteur des fameux Mémoires : vaniteux et irascible comme lui, écrivassier, parfois visionnaire (comparer le récit des deux évasions). — Sur les ouvrages didactiques de Cellini, voy. ci-dessus, p. 177, 362.

évasion célèbre; l'homme qui remua par ses colères, ses intrigues, ses vantardises et ses crimes les cours de Rome, de Florence, de Ferrare et de France; l'homme enfin qui personnifie avec le plus d'éclat les triomphes de l'artiste, devenu l'idole de cette société raffinée.

Après le travail si consciencieux et si complet de M. Plon, nous croyons qu'il n'y a plus rien d'essentiel à ajouter à la biographie de Benvenuto: tout au plus peut-on espérer de préciser sur quelques points accessoires les informations réunies par notre savant compatriote.

Benvenuto nous a raconté, avec sa verve habituelle, son premier voyage à Rome, en 1515; véritable escapade d'écolier, ou plutôt d'apprenti. Dans son ardente curiosité, son humeur inquiète, il n'avait même pas pris le temps de rentrer chez lui pour dire adieu à ses parents ou pour changer de costume, et était parti avec son camarade le Tasso, le tablier lié derrière le dos (« i grembiuli legati indietro »). C'est ainsi qu'il arriva presque sans s'en apercevoir à Sienne. A Rome, le brillant et impétueux débutant entra chez un orfèvre lombard, Firenzuola, plus familiarisé, ce semble, avec la confection de la grosse vaisselle de table qu'avec celle de bijoux délicats. Il exécuta, dans sa boutique, pour un cardinal, une sorte de support de salière (« cassonetto »), d'une demi-brasse environ, imité de l'urne de porphyre placée devant le Panthéon (aujourd'hui à la basilique du Latran), et orné de nombreux médaillons (« mascherette »).



Portrait de B. Cellini.
D'après une peinture sur porphyre.
(Ancienne collection Piot.)

Les épreuves par lesquelles passa Cellini, sa captivité, son évasion, ses aventures de toute sorte sont trop connues pour qu'il soit nécessaire de les narrer à nouveau ici. L'histoire des ouvrages exécutés en France par le sculpteur-orfèvre florentin nous échappe également pour le moment : nous y reviendrons quand nous étudierons les destinées de la Renaissance dans notre pays.

Comme il était naturel chez un homme qui avait tenu l'occasion une fois dans sa vie et qui l'avait laissée échapper, Cellini vécut, le restant de ses jours, sur le souvenir éblouissant des largesses de François Ier. Ses dernières années furent tristes. Cet artiste si prompt à s'emporter travaillait avec une lenteur extrême; son irritabilité achevait d'éloigner de lui les clients. Il n'avait été qu'un sculpteur de rencontre[1]; sur ses vieux jours il dut revenir à sa profession première et rouvrir une boutique, et encore ce terme est-il trop ambitieux : il se vit réduit à louer une partie de l'échoppe d'un de ses confrères.

1. A travers tous les compliments et toutes les réticences, Vasari nous montre Cellini excellant surtout dans les petites choses, bref un orfèvre dans la véritable acception du terme.

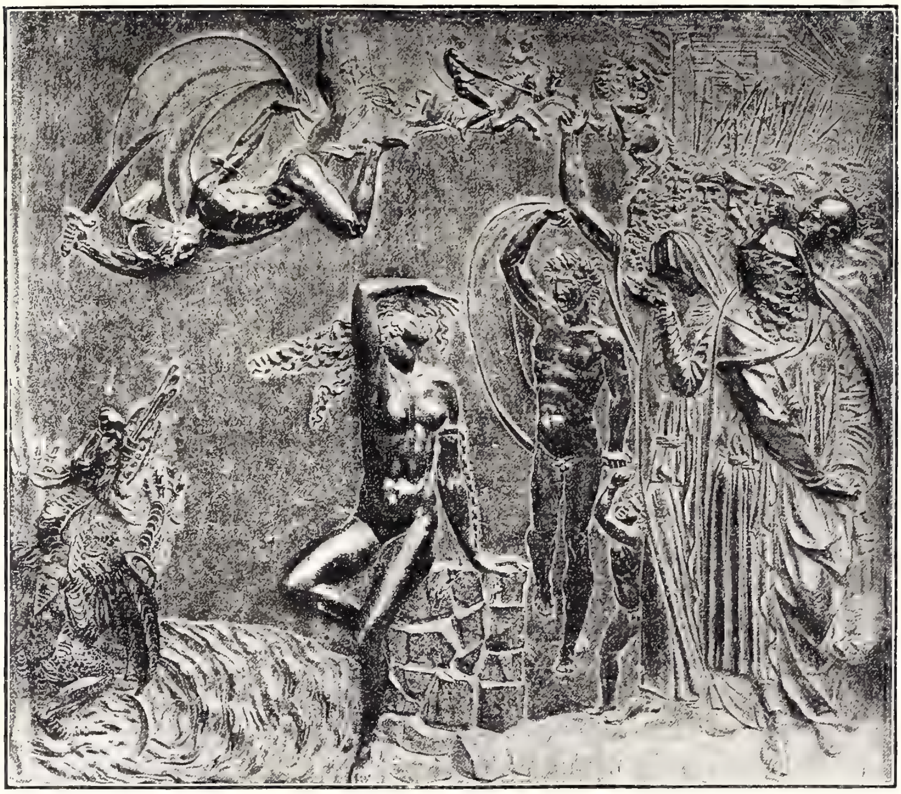
La plus célèbre des sculptures de Cellini, le *Persée*, doit sa réputation autant à son mérite intrinsèque qu'au récit de ses tribulations. Résumer un tel récit, serait le dénaturer; qu'il suffise de rappeler avec quelle verve, quelle passion, Cellini retrace et sa lutte contre ses ennemis et sa lutte contre les éléments. La fonte de statues monumentales était depuis des siècles une opération des plus courantes : il ne fallait rien moins que l'ardente imagination de l'artiste-écrivain pour nous intéresser à un tel point à ses efforts, à ses exploits. Commencé en 1545, le *Persée* ne fut achevé qu'en 1554, au bout de dix années de travail. A en croire son auteur, Florence entière, y compris le duc, se pressa devant le chef-d'œuvre. Le règlement des comptes toutefois donna lieu aux plus pénibles discussions. Cellini ayant demandé 10000 ducats (plus d'un demi-million de francs), le duc lui répondit qu'avec cette somme on pourrait bâtir des palais et des villes. L'artiste aussitôt de répliquer : « Votre Excellence trouvera quantité de gens qui sauront lui bâtir des palais et des villes, mais elle ne trouvera peut-être pas un autre homme au monde qui puisse lui faire un *Persée* comme le mien. » De guerre lasse, le duc consentit à donner 3500 ducats, mais seulement par annuités. A la fin de l'année 1566, 509 écus restaient dus encore!



Le Persée de B. Cellini.
(Loge des « Lanzi ».)

Le bronze de la Loge des Lanzi nous révèle à la fois le talent de Cellini et la dégénérescence de l'art italien vers le milieu du XVIe siècle. Quoique plus familiarisé par ses études premières avec l'exécution d'œuvres de petites dimensions que d'œuvres monumentales, l'orfèvre, devenu sculpteur, a su donner à son héros de la souplesse et de la fierté : rien de plus ressenti que le modelé; l'expression de la vie y confine parfois à la névrose. Les statuettes des Dieux, le bas-relief, représentent la *Délivrance*

d'Andromède et les autres ornements du socle offrent, si possible, plus d'accent encore, précisément parce qu'ils sont plus petits et rentrent mieux ainsi dans la spécialité de l'artiste. Mais si nous nous attachons à la conception même des figures, quel manque de netteté et de fermeté, quel amollissement, quelle corruption ! On y chercherait en vain une idée saine, un sentiment généreux : elles ne font que refléter ce qu'il y avait d'agité et de vicieux dans l'âme de

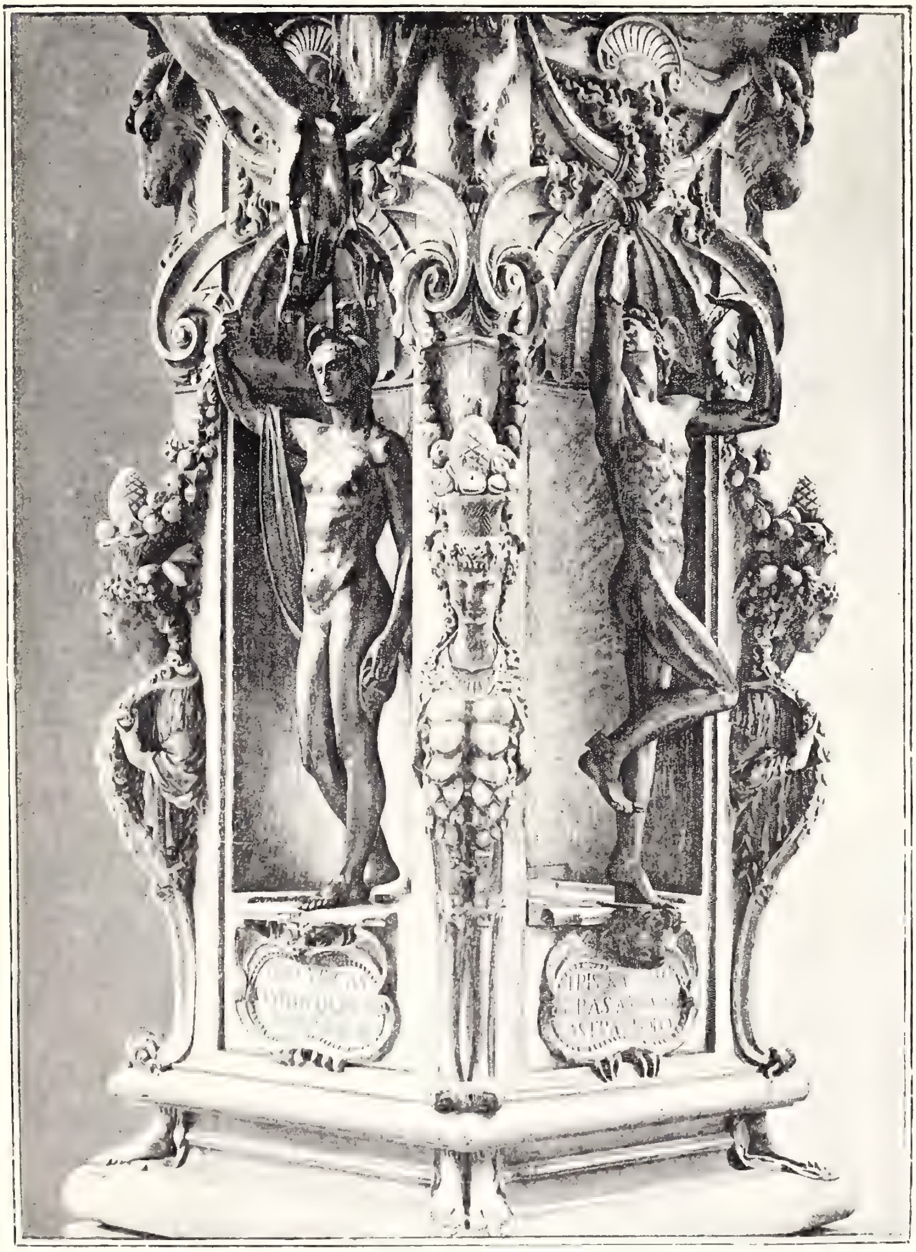


La Délivrance d'Andromède, par B. Cellini.
(Piédestal du « Persée ».)

leur auteur. Devant ces raffinements morbides, ce Jupiter efféminé, avec sa chevelure ceinte d'une bandelette, ce mélange de tous les genres imaginables de relief dans la *Délivrance d'Andromède*, on apprend à apprécier à leur valeur les qualités qui éclatent, à quelques pas de là, dans les créations de Jean Bologne : si son *Hercule*, si son *Romain* n'ont pas la finesse du *Persée*, quel sang jeune et riche circule dans leurs veines! Et comment les Florentins d'alors ont-ils pu apprécier à la fois un dégénéré tel que Cellini et ce robuste représentant des races du Nord !

A côté du *Persée*, les ouvrages principaux de Cellini sont la *Nymphe de Fontainebleau*, dont il sera question dans notre volume sur la Renaissance en

France (gravée p. 361), le *Crucifix* en marbre de l'Escurial, le buste en bronze de *Cosme Ier*, au Musée national de Florence (gravé p. 138), et le buste de



Le Piédestal du Persée de B. Cellini.

Bindo Altoviti, au palais du même nom à Rome. Toutes ces productions ont quelque chose de fiévreux et d'inquiet.

Les médailles fondues par Cellini, les pièces d'orfèvrerie ciselées par lui

manquent au même point de pondération et de recueillement. La plus brillante d'entre ces productions est la salière qui, du trésor des rois de France, est entrée dans celui des empereurs.

Leone Leoni, né vers 1509 à Arezzo, selon toute vraisemblance, mort à Milan en 1590, à l'âge de quatre-vingt-un ans environ, n'avait rien à envier à Benvenuto Cellini, ni pour la violence du caractère, ni pour la verve dans la pro-



La Salière de B. Cellini (Neptune et Amphitrite).
(Trésor impérial de Vienne.)

duction[1]. Pour ses débuts, il donna sur le visage de l'orfèvre allemand Pellegrino di Leuti, qui l'avait outragé, une balafre qui le défigura à jamais. Soumis à la question et condamné à avoir la main droite coupée, il fit commuer sa peine en celle des galères, où il demeura pendant une année environ. En 1544, nouvel attentat : il paya un sicaire pour aller frapper à Venise un de ses anciens ouvriers, Martino Pasqualigo. En 1559, exaspéré, croit-on, par une jalousie

1. Bibl. : C. Casati, *Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giov. Paolo Lomazzo pittore milanese*. Milan, 1884. — Plon, *les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. Paris, 1887 (travail véritablement définitif). — Le catalogue des médailles de ces maîtres a été dressé dans l'*Annuaire des Musées de Vienne*, 1889. — C. dell' Acqua : *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 73-81.

d'artiste, il attaqua son propre hôte, le fils du Titien, et le frappa de plusieurs coups de poignard. La dernière partie de son existence se passa à Milan, où il s'était fait construire un élégant palais (gravé p. 311), et d'où il entreprit de nombreuses excursions, soit dans d'autres capitales italiennes, soit en France, dans les Pays-Bas et l'Allemagne. Nommé sculpteur de Charles-Quint, il exerça au loin une influence qui ne fut rien moins que bienfaisante.

Les productions de Leone Leoni et de son fils Pompeo (mort vers 1610) sont trop nombreuses pour être énumérées ici : mausolées et statues monumentales, bustes et médailles, il n'est guère de branche de la sculpture qu'ils n'aient abordée avec succès (voy. la gravure de la page 26). Nous y reviendrons d'ailleurs dans les volumes suivants. Leone mêlait à un tempérament véritable, à une grande liberté dans l'agencement des figures ou des lignes, cette espèce d'agitation dont bien peu, parmi les successeurs de Michel-Ange, ont su se défendre et que l'emploi du bronze ne faisait que développer. Dans ses portraits, à peine de loin en loin quelque trace de fraîcheur et de recueillement (buste de l'impératrice Isabelle, au Musée de Madrid).

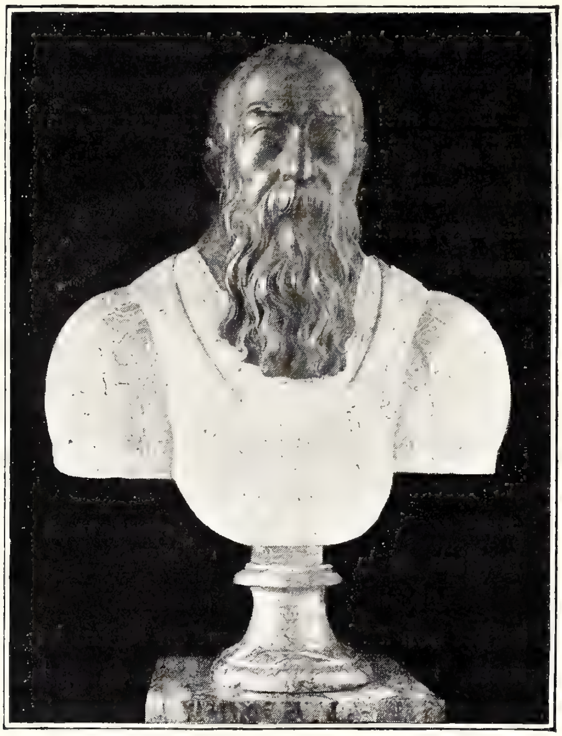

Médaille de Leone Leoni
Par lui-même.

D'innombrables autres sculpteurs toscans se sont fait un nom à cette époque : mais combien en est-il qui méritent de fixer l'attention de la postérité !

Silvio Cosini, né vers 1495 à Pise (et non à Fiesole comme on l'a cru longtemps), était élève d'Andrea Ferrucci, mais s'inspira également de Michel-Ange. Artiste aussi habile que fantasque, il travailla entre autres au tombeau d'*Antonio Strozzi*, dans l'église Santa Maria Novella de Florence, et y exécuta la statue de la *Madone*. Dans la chapelle des Médicis, il sculpta, sous la direction de Michel-Ange, quelques chapiteaux et quelques mascarons qui témoignent d'une extrême habileté. Pise lui doit deux *Anges* destinés à la cathédrale, Volterra le tombeau de *Raphaël Maffei*. Fixé dans la suite à Gênes (1532), il travailla surtout à la décoration du palais Doria : il l'enrichit de l'écusson qui surmonte la porte, d'une infinité d'ornements en stuc, d'après les esquisses de Perino del Vaga, et d'un portrait en marbre de *Charles-Quint*. De Gênes, Cosini se rendit à Milan, où il exécuta différents ouvrages pour le dôme. Il mourut dans cette ville à l'âge de quarante-cinq ans. Vasari, qui a donné place à la biographie de Cosini dans son recueil, vante la variété des connaissances de son héros : non seulement il comptait parmi les plus habiles sculpteurs du temps, il brilla également comme poète et comme virtuose.

Le dernier grand sculpteur de l'École florentine, Jean Bologne, est originaire,

non de Bologne, comme on l'a longtemps cru, mais de la France flamande[1]. Il naquit en 1524 à Douai, où son père, à ce que l'on affirme, exerçait la profession d' « entailleur », c'est-à-dire de sculpteur. Vers 1540, ainsi à l'âge de seize ans, il se rendit à Anvers, et y entra dans l'atelier d'un sculpteur et architecte réputé, Jacques Dubroucq, qui, familiarisé avec les chefs-d'œuvre d'Italie, fit naître chez son élève le désir de compléter à son tour ses études dans la patrie de la Renaissance. Sur la date du voyage du jeune artiste, les auteurs ne sont pas d'accord; on sait seulement qu'il partit (probablement vers 1551) en compagnie de deux peintres, les frères Franz et Camille Floris, et qu'il passa deux années entières à Rome, où il reçut probablement les conseils de Michel-Ange. Ses ressources étant épuisées, il se préparait à retourner dans sa patrie, lorsque, à son passage par Florence, il eut la bonne fortune de fixer l'attention d'un riche amateur de cette ville, Bernardo Vecchietti. Celui-ci l'accueillit dans son palais et lui fournit les moyens d'attendre les commandes. Au début, il lui fallut accepter des travaux purement décoratifs : autels de « pietra serena » et encadrements des fenêtres de la confrérie « del Ceppo », balustres de la terrasse du palais Griffoni, etc. Le premier ouvrage qui le mit en vue fut une *Vénus* en marbre (1558).



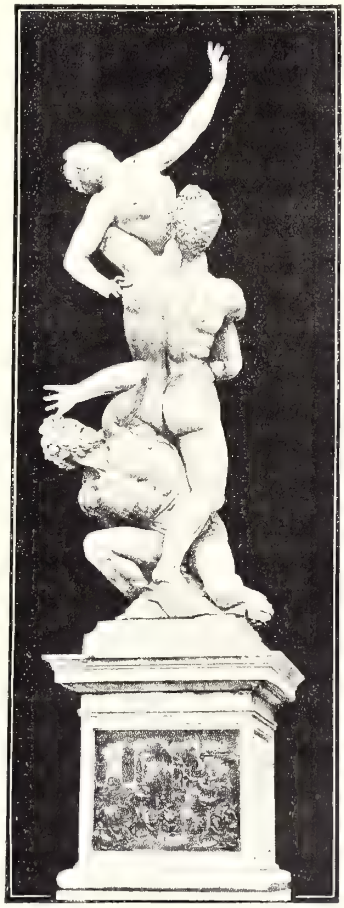
Buste de Jean Bologne. (Musée du Louvre.)

Présenté par Vecchietti au jeune François de Médicis, le fils aîné de Cosme, Jean Bologne sut bientôt conquérir la faveur de ce prince. Ce fut grâce à sa pro-

1. Bibl. : *Le Cabinet de l'Amateur*, t. IV, p. 521. — Del Badia, *della Statua equestre di Cosimo I de' Medici, modellata da Giovanni Bologna e fusa da Giovanni Alberghetto*. Florence, 1868. Cf. Semper, dans les *Jahrbücher* de Zahn (1869, p. 83). — *Catalogue Timbal*, 1882, p. 5. — Courajod, *Quelques Sculptures de la collection du cardinal de Richelieu*, p. 5 et suiv. (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1882). — Abel Desjardins et Foucques de Vagnonville, *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*. Paris, 1883. — *Annuaire des Musées de Vienne* (t. IV, p. 38. Relations de Jean Bologne avec la cour impériale).

tection qu'il fut admis à prendre part, en 1559, au fameux concours pour l'exécution de la fontaine de la place du Palais-Vieux. Les juges compétents lui accordèrent la palme, mais Cosme se prononça en faveur d'Ammanati. Les compensations heureusement ne lui manquèrent pas : en 1559 le prince François lui demanda, pour son Casino, la fontaine de *Samson et le Philistin*, dont le grand-duc Ferdinand I[er] fit plus tard cadeau au duc de Lerme; en 1561, il l'attacha à son service avec un traitement mensuel de 13 écus (de 700 à 800 francs).

La réputation du sculpteur étranger avait assez grandi pour qu'en 1563 la ville de Bologne lui commandât une composition monumentale, une de celles qui contribuent le plus à l'embellissement de la cité et la plus brillante à coup sûr parmi les œuvres du maître : la fontaine de la place San Petronio ou fontaine de Neptune. Cette grande page, où l'architecture et la sculpture se complètent si heureusement, fut terminée en 1567; elle coûta 70 000 écus d'or (voy. la gravure de la page 259). Jean Bologne avait une vue beaucoup plus nette que Michel-Ange des exigences de la décoration : il se plaisait à marier ses figures à de riches ornements, à les encadrer ou à les relever par les combinaisons architecturales les plus variées; à cet égard la fontaine de Neptune est un modèle.



L'Enlèvement des Sabines.
Par Jean Bologne. (Loge des « Lanzi ».)

Désormais sa fortune était faite; Florence, Lucques, Gênes, Pise, les princes et les municipalités de l'Italie, non moins que les souverains étrangers, se disputèrent les productions du vaillant statuaire douaisien. En 1567, Catherine de Médicis supplia son cousin François de permettre à Jean Bologne de se rendre à Rome pour exécuter la statue d'Henri II, mais le prince toscan fit la sourde oreille.

En 1572, l'artiste fit un séjour prolongé à Rome, où il s'occupa, semble-t-il, d'acquérir des antiques pour le compte de François de Médicis. En 1579 et en 1584, nouveaux voyages dans la Ville éternelle.

En 1575, un patricien génois, Lucas Grimaldi, lui commanda pour l'église San Francesco di Castelletto les statues de six *Vertus* et des bas-reliefs de la *Passion* (palais de l'Université à Gênes).

Les années 1582 et 1583 sont marquées par l'exécution de l'*Enlèvement des*

Sabines, qui mit le comble à la gloire du sculpteur douaisien. Dans ce groupe, si exubérant et cependant si pondéré, les formes sont pleines et robustes; elles ont autant de mouvement, mais moins de passion, que chez Michel-Ange; comparées à celles de ce dernier, la matière l'y emporte sur l'âme.

Je passerai rapidement en revue ici quelques-uns des autres ouvrages exécutés par Jean Bologne pour sa patrie adoptive. La *Fiorenza* ou *la Vertu enchaînant le Vice* (Musée national de Florence) prit naissance vers 1570; un peu plus tard, avant 1574, le maître modela la plus populaire de ses statues, le *Mercure* de bronze (même collection), primitivement destiné au jardin des Acciajuoli, puis exposé à Rome dans la villa Médicis, et ramené à Florence au siècle dernier; en 1585, il livra la statue en pied de *Cosme Ier*, installée au-dessus de l'arcade qui relie les deux ailes du palais des Offices; en 1594, la statue équestre du même prince qui s'élève sur la place de la Seigneurie. Cette dernière ne compte pas précisément parmi les titres de gloire de Jean Bologne. Hâtons-nous d'ajouter qu'il avait plus de soixante-dix ans lorsqu'il y mit la dernière main; les bas-reliefs du socle ne furent même incrustés que quelque quatre ou cinq ans après. Ceux-ci ne sont pas des reliefs arrondis, mais des reliefs aplatis, d'un effet déplorable; certaines figures y mesurent en outre jusqu'à dix têtes de long. Le groupe d'*Hercule terrassant le Centaure* (1594-1599), installé en 1841 sous la Loge des Lanzi, révèle également de la lassitude : il manque de liberté dans l'agencement des lignes.

Au jardin Boboli, Jean Bologne a créé la fontaine de l'*Océan* (entre 1571 environ et 1576), la fontaine de la *Baigneuse* et plusieurs morceaux d'importance moindre. Quant à l'*Abondance*, exposée dans le même jardin, c'est une statue excessivement étudiée et fort bien rythmée, mais que j'ai quelque peine à attribuer au maître, sous le nom duquel elle figure (Phot. Brogi, n° 8933).

Les villas de Castello et de la Petraja, situées à une portée de fusil l'une de l'autre, ont été enrichies par le sculpteur flamand de la délicieuse *Baigneuse*, en bronze, qui, en tordant ses cheveux, donne naissance à un filet d'eau, ainsi que d'une série d'oiseaux, également en bronze, destinés à la décoration d'une grotte. La villa de Pratolino, de son côté, lui doit la statue colossale de l'*Apennin* ou *Jupiter pluvieux*, qui ne mesure pas moins de 25 mètres de haut (gravé p. 100)[1].

1. Quelques extraits des Archives de la Maison du roi de Florence nous initient à la variété des tâches qui incombaient au grand Douaisien. En 1576, Jean de Bologne reçoit de la garde-robe ducale une certaine quantité d'argent pour fondre un *Hercule terrassant le Centaure*. En 1577, nouvelle livraison d'argent pour fondre deux figurines, représentant, la première une *Femme nue tenant un bâton*, l'autre une *Femme vêtue*.

En 1587, un inventaire de la villa la Magia mentionne une *Florence* en cire, un *Taureau* en bronze, un *Lionceau*, six figures couchées, un *Cheval*, un *Lion*, tous en bronze. En 1595, le maître restaure un buste antique en marbre, trouvé à Rome et représentant *Alexandre le Grand mourant*. En 1598, parmi les ouvrages envoyés à la cour de France, on relève deux statues en bronze modelées par lui, un *Triton avec des dauphins* et un *Mercure*.

Dans l'état des ouvrages envoyés en 1611 par le grand-duc Cosme II au roi Jacques Ier

En 1593, on trouve Jean Bologne dans la Haute-Italie, voyageant dans une litière que le grand-duc avait fait mettre à sa disposition. A Venise, le dernier grand sculpteur de la Renaissance reçut un accueil particulièrement flatteur, entre autres du Tintoret, le dernier grand peintre.

Jean Bologne comptait soixante-douze ans lorsque l'œuvre de la cathédrale de Pise lui demanda, en 1596, de refaire les portes de bronze de la façade, détruites par un incendie. Ce travail colossal (la porte centrale ne mesure pas moins de 6^{m},80 de haut sur 3^{m},44 de large) fut mené à bonne fin en peu d'années, grâce au concours de nombreux collaborateurs, parmi lesquels il faut citer : Pierre Francheville, Pietro Tacca et Antonio Susini, trois des élèves favoris de Jean Bologne ; Fra Domenico Portigiani, l'habile fondeur, qui avait travaillé à différentes reprises déjà sous les ordres du maître ; puis Angelo Serrano et son neveu Zanobi, Orazio Mocchi, Giovanni Bandini da Castello, surnommé « dell' Opera » (voy. p. 416), Gregorio Pagani. Il coûta 8601 « scudi », c'est-à-dire au moins un demi-million de francs. Telle fut l'ardeur, la « furia », déployée par le vieux maître français, que dès 1603 les trois portes purent être mises en place. C'était aller vite en besogne. Les portes de Ghiberti avaient exigé huit ou dix fois plus de temps; aussi la différence d'exécution n'est-elle que trop sensible.



Mercure volant, par Jean Bologne.
(Musée national de Florence.)

d'Angleterre figurent, comme étant de la main de Jean de Bologne, les bronzes suivants, d'une hauteur variant d'une demi-brasse à deux tiers de brasse : deux *Femmes qui s'essuient*, une *Pallas*, une *Fortune*, *Nessus enlevant Déjanire*, *Hercule tuant le Centaure*, *Hercule la massue à la main*, un *Paysan allant à la chasse avec une lanterne*, un *Taureau*, un *Cheval*. Enfin, dans la succession de don Antonio de Médicis (1621) se trouvent : un *Taureau*, six *Femmes* de bronze, un *Cheval* et un *Lionceau* de bronze et un *Cupidon* de marbre.

La vie de la Vierge et la vie du Christ, tels sont les sujets représentés sur les vingt compartiments des trois portes. Le modèle pris ou imposé pour la disposition générale n'est pas difficile à découvrir : ce sont ces mêmes portes du baptistère de Florence auxquelles nous venons de faire allusion. Mais que la décadence a marché vite depuis le xve siècle! Jean Bologne a été bien imprudent d'évoquer par l'ordonnance, comme par les détails, le souvenir du chef-d'œuvre de Ghiberti [1]. Considérons par exemple les bordures : l'imitation est flagrante ; on y découvre des feuilles d'olivier et de chêne, des grappes de raisins, des haricots, des roses, des tomates, des colimaçons, un hibou, un écureuil, des crapauds, deux lézards, dont l'un mord son compagnon, deux dogues aboyant l'un contre l'autre, et, dans le bas, des vases donnant naissance à des roses, absolument comme si le siècle de Jean Bologne avait encore pour la nature l'amour fervent et respectueux des quattrocentistes. Mais ces fleurs, ces fruits, ces animaux, sont faits de chic, au lieu d'être étudiés avec une pieuse sincérité ; ils sont assemblés au hasard, sans souci des lois du rythme, sans goût, même sans netteté ; on constate la facilité de l'artiste, et je ne sais quel brio, puis on passe : la pensée du spectateur s'arrête sur ces improvisations aussi peu que s'y était arrêtée la pensée même de l'auteur.

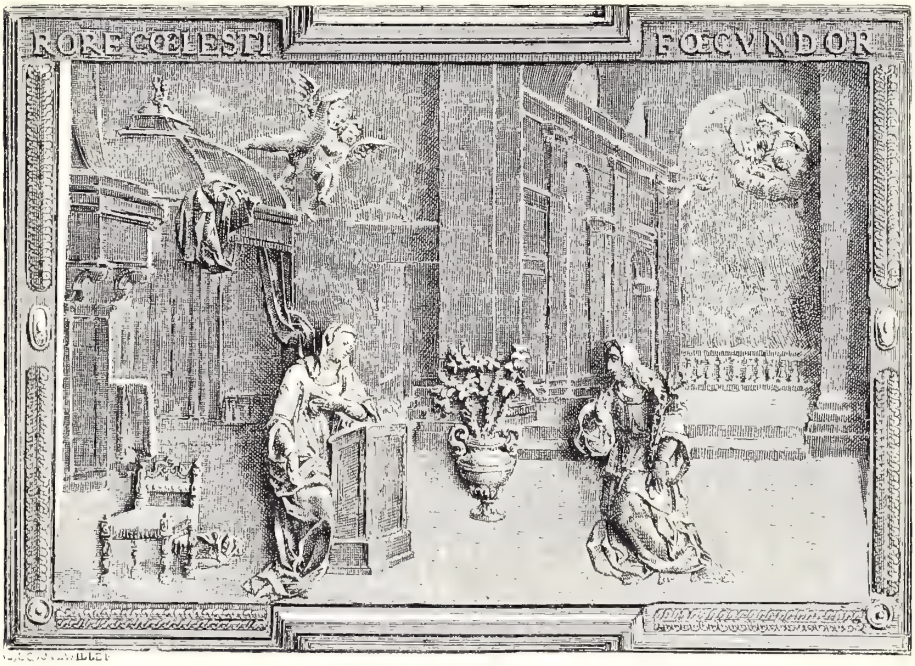


L'Océan, par Jean Bologne. (Jardin Boboli à Florence.)

Si nous regardons les scènes elles-mêmes, toutes les lacunes de l'éducation

1. Le XVIIe et le XVIIIe siècle ne pouvaient manquer de donner la préférence à l'œuvre de Jean Bologne sur celle de Ghiberti. En 1739-1740, le président de Brosses déclara formellement les portes de Pise « beaucoup meilleures que celles qu'on prise tant au Baptistère de Florence ». Ce sera l'honneur de l'abbé Richard, ce juge si indépendant, d'avoir reconnu dès 1766 que les portes de la cathédrale de Pise étaient au contraire « fort au-dessous du Baptistère florentin ».

de Jean Bologne éclatent au grand jour. Le puissant artiste ne se trouve à son aise que dans la grande statuaire, dans la ronde-bosse proprement dite; vis-à-vis du bas-relief il manque essentiellement du calme, de la sobriété, de la pondération indispensables à un genre de travail qui est toujours destiné à prendre place dans un ensemble architectonique. Chez lui, nulle trace de cette alternance harmonieuse des reliefs et des creux qui a été la loi des sculpteurs de l'antiquité et de la Première Renaissance; tantôt ses figures plaquent contre le fond, comme si l'on y avait collé des morceaux de carton découpés à l'emporte-



L'Annonciation, par Jean Bologne. (Portes de la cathédrale de Pise.)

pièce; tantôt, rattachées au fond par un simple tenon de bronze, elles se détachent avec tout le relief de la ronde-bosse.

Il y a d'ailleurs de l'habileté, de la verve, de la chaleur dans les compositions de la porte centrale, la seule qui soit véritablement digne de Jean Bologne (les autres, vides et boursouflées, ne révèlent que trop la main des élèves). L'*Annonciation*, par exemple, est un joli tableau, bien encadré, vif et spirituel. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple*, l'homme vu de dos nous offre un élégant motif de draperie. D'autres scènes nous font admirer la hardiesse de l'invention, la science consommée du dessin et la puissance dramatique. Certains petits génies (des « Puttini ») sont aussi fort agréablement tournés. Avec un maître de cette valeur, alors même qu'il se trompe, on trouve toujours d'amples dédommagements.

La cathédrale de Pise doit en outre au maître douaisien les statuettes du

Christ et de *saint Jean-Baptiste* (1602), un *Crucifix* (1603) et deux *Anges portant des candélabres*, le tout également en bronze. Quant aux statues en marbre de *Cosme Ier* et de *Ferdinand Ier* (1595-1596), installées à Pise (voy. la gravure de la page 27), elles ont été seulement esquissées par Jean Bologne : l'exécution en est due à son élève Francheville.

A Lucques, le maître est représenté par l'autel de la cathédrale, avec les statues du *Christ libérateur*, de *Saint Pierre* et de *Saint Paulin* (1577-1579); à Arezzo, par une statue de *Ferdinand Ier*, exécutée sur ses dessins par Francheville (place de la Cathédrale); à Orvieto, par la statue en marbre de *Saint Mathieu* (1595-1600), exposée à la cathédrale.

Les dernières années de cette verte vieillesse (même dans le *Saint Luc* d'Or San Michele, qui date de 1602, il y a encore de la grandeur et du mouvement) furent consacrées à des œuvres monumentales, que ses élèves Pierre de Francheville et Tacca menèrent à fin, la statue équestre d'Henri IV de France, sur le Pont-Neuf de Paris (commencée en 1604), la statue équestre de Philippe III d'Espagne (commencée en 1607).

Après avoir peuplé de statues et de groupes la Toscane entière, le dernier grand sculpteur de la Renaissance mourut à Florence en 1608, âgé de quatre-vingt-quatre ans. Ses hôtes florentins l'ensevelirent avec de grands honneurs, à l'« Annunziata », dans la chapelle de la « Madonna del Soccorso », qu'il avait fait reconstruire et décorer à ses frais et qu'il avait ornée d'un admirable Crucifix sculpté de sa main.

Notre pays a longtemps ignoré ou négligé un de ses fils les plus illustres. De nos jours enfin, MM. Foucques de Vagnonville et Abel Desjardins lui ont élevé un monument dans une monographie richement illustrée : *la Vie et l'Œuvre de Jean Bologne*, publiée en 1888, à la librairie Quantin[1].

De Pierre de Francheville († 1615), l'élève favori et le collaborateur assidu de Jean Bologne, nous ne nous occuperons pas ici; cet artiste si maniéré n'appartient en effet plus à la Renaissance.

Si les leçons de Michel-Ange ont subjugué l'Europe entière, un petit nombre d'artistes seulement a été admis à bénéficier directement de l'enseignement d'un tel maître. Les deux plus marquants parmi eux sont Raffaele da Montelupo et Fra Giovanni da Montorsoli.

Raffaele da Montelupo (1505-1557; voy. p. 69), le fils de Baccio, praticien habile et grand improvisateur, s'est trouvé mêlé à toutes sortes d'entreprises

1. Dans le buste exécuté en 1608 par Pietro Tacca sous la direction du maître (Musée du Louvre ; la tête en bronze, le cou et les épaules en marbre), Jean Bologne se montre, le front complètement dénudé, le nez très fort, la moustache tombante, la barbe longue et inculte, l'expression quelque peu hébétée. Un autre portrait, une peinture de Bassan, également conservé au Louvre (n° 1429), me semble manquer d'authenticité.

célèbres : la décoration de la « Casa santa » de Lorette, celle de la chapelle des Médicis, où il sculpta, sous la direction de Michel-Ange, la statue de *Saint Damien*, celle du mausolée de Jules II, où il sculpta, également sous la direction du Buonarroti, une statue de *Prophète* et une statue de *Sibylle*.

Prenons ses bas-reliefs de Lorette : l'*Adoration des Mages* détonne par les proportions trop trapues des personnages, des extrémités trop lourdes et je ne sais quel accent d'archaïsme. Le singe accroupi devant un tambourin est, lui aussi, un motif plus digne des Primitifs que d'un élève de Michel-Ange. La *Naissance de la Vierge*, exécutée, affirme-t-on, par Montelupo en collaboration avec Bandinelli, a infiniment plus de saveur (gravée p. 409); le groupement en est pittoresque et quelques figures, entre autres la femme agenouillée à gauche, devant le bassin, ont véritablement de l'allure.



Saint Luc, par Jean Bologne. (Or San Michele.)

Les productions personnelles de Montelupo offrent moins d'intérêt, est-il nécessaire de l'ajouter? Les principales d'entre elles sont : le mausolée de Léon X, à l'église de la Minerve, et celui de Bald. Turini, à la cathédrale de Pescia.

Raffaele termina ses jours à Orvieto, où il sculpta, entre autres, pour la cathédrale, en collaboration avec les Mosca, le bas-relief de l'*Adoration des Mages*, d'une grâce et d'une fraîcheur qui rappellent les meilleures pages du XVe siècle.

Pendant une carrière relativement courte (1507-1563) Fra Giovanni Angiolo

da Montorsoli a peuplé de sculptures les centres les plus divers : Florence, Arezzo, Volterra, Pérouse, Rome, Naples, Messine, Bologne, Gênes, etc. Peu d'artistes ont reçu autant de commandes et de si flatteuses; peu ont réussi à marquer leur trace en des œuvres aussi monumentales. Le tempérament, par malheur, ne répondait pas chez le Frate à la facilité et à l'ardeur. La plupart de ses ouvrages sont agités, déclamatoires, sans originalité.



Portrait de G.-A. da Montorsoli. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Élève d'Andrea Ferrucci, puis de Michel-Ange, Montorsoli entra jeune encore dans les ordres (il se fit recevoir membre de la congrégation des Servites) : ses convictions religieuses ne l'empêchèrent toutefois pas de sculpter, soit des statues de divinités païennes, tel l'*Hercule* de la fontaine de Castello, soit les bustes ou les statues de ses contemporains (le pape Clément VII, Andrea Doria, etc.).

Les principales étapes de son existence sont : la décoration de la chapelle des Médicis, où il sculpta, d'après la maquette de Michel-Ange, la statue de *Saint Cosme*, l'exécution du tombeau de Sannazar, dans l'église de la « Madonna del Parto », à Naples (en collaboration avec Santa Croce), la construction et la décoration du palais Doria et de l'église San Matteo à Gênes (voy. p. 291), l'exécution de la fontaine de la place de la Cathédrale à Messine (1547-1551), avec son armée de Nymphes et de Divinités marines, et de la fontaine du Port, dans la même ville (1557), couronnée par les statues colossales de *Neptune*, de *Charybde* et de *Scylla*; enfin la décoration de l'autel des « Servi », à Bologne (achevée en 1561). Dans ce dernier ouvrage, Montorsoli a violé une des lois les plus élémentaires de toute sculpture décorative : il n'a même pas ramené les figures à une échelle uniforme; au-dessus d'une statue émerge un buste deux fois plus grand. Mais à cette époque les sculpteurs italiens n'y regardaient plus de si près.



Portrait de Tribolo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Je groupe ici des notices sur un certain nombre de sculpteurs florentins, qui, tout en s'inspirant de Michel-Ange, peuvent passer pour des éclectiques.

Niccolò Braccini ou dei Pericoli, surnommé Tribolo (1485-1550), fit ses premières armes dans l'atelier de Jac. Sansovino. De même que son maître et un certain nombre de ses compatriotes, il obtint de sculpter une des statues d'*Apôtres* destinées à la cathédrale, celles-là mêmes que Michel-Ange avait renoncé à exécuter. Fixé pour un temps à Bologne, il fut chargé de décorer de

statues et de bas-reliefs les deux portes latérales de la façade de l'église San Petronio : sur la porte de droite il sculpta, assisté de ses compatriotes Solosmeo et Simone Cioli, de Properzia de' Rossi et d'Ercole Seccadonati, des Anges, des Sibylles et huit scènes de l'Ancien Testament (1525); sur la porte de gauche, des sujets analogues et en outre des scènes du Nouveau Testament. On vante dans ces compositions la sobriété et la pureté. L'une d'elles, l'*Assomption de la Vierge*, exécutée soit par Tribolo, soit sous sa direction, est plus mouvementée et même passablement déclamatoire : on n'y trouve plus d'arêtes fixes que dans quelques motifs de draperies.



La Nature, par Tribolo.
(Musée du Louvre.)

A Rome, Tribolo sculpta, sous la direction et avec le concours de Michel-Ange de Sienne, le mausolée du pape Adrien VI, dans l'église Santa Maria dell' Anima. De retour à Florence, il concourut à la décoration de la chapelle des Médicis, pour laquelle le Buonarroti le chargea de modeler les statues de la *Terre* pleurant la mort de Julien et du *Ciel* se réjouissant de posséder le jeune prince ; mais la mort de Clément VII fit suspendre le travail. Les dernières années de ce maître, qui se distingua également comme ingénieur hydraulicien, furent consacrées à l'embellissement des villas de Cosme Ier. A Castello, il fournit la maquette de la grande fontaine, avec ses deux conques superposées, dont l'une supporte des enfants coulés en bronze, et son groupe d'*Hercule et Antée* (sculpté par Ammanati, après la mort de Tribolo). Il est difficile de trouver une composition aussi savamment rythmée, d'un goût aussi fin et aussi distingué.

Lorenzo di Lodovico ou Lorenzetto, nom sous lequel il est généralement connu (1489-1541), quitta jeune encore Florence pour s'établir à Rome, où Raphaël lui confia l'exécution du *Jonas* et de l'*Élie* destinés à la chapelle funéraire d'Agostino Chigi. On s'accorde à reconnaître l'intervention directe du Sanzio dans la première de ces statues; la seconde, d'une grande médiocrité,

peut seule être revendiquée par Lorenzetto comme son œuvre personnelle. Le rythme de l'ordonnance et la grâce de certaines figures ont également fait attribuer à Raphaël l'invention de l'important bas-relief en bronze fondu pour la même chapelle : *le Christ et la Samaritaine*, avec son nombreux cortège d'apôtres et de simples spectateurs [1]. La critique s'est montrée sévère pour la plus connue des œuvres de Lorenzetto : la *Madonna del Sasso* (la Vierge au Rocher), placée au Panthéon sur le tombeau de son maître. Cette figure respire cependant un certain charme, et ses draperies se distinguent par un agencement qui ne manque pas de style. Infiniment plus sèche et plus malencontreuse est la statue de *Saint Pierre*, placée sur le pont Saint-Ange.

Francesco da San Gallo (1493-1570), le fils du célèbre architecte Giuliano, est un maniériste de la pire espèce. Abstraction faite de sa statue funéraire de l'évêque Bonafede, à la Chartreuse de Florence (gravée p. 201), où il s'est attaché à des lignes calmes, à un modelé souple et plein, il a partout recherché les compositions les plus compliquées, les moins monumentales et les moins décoratives. Sa statue de *Paul Jove* († 1552), dans le cloître de l'église Saint-Laurent à Florence, ne se fait remarquer que par son attitude guindée, dépourvue de toute noblesse. Non moins malencontreuse est sa statue de *Pierre de Médicis*, au Mont Cassin (voy. p. 369) : le jeune et présomptueux prince y est représenté assis sur son sarcophage, la poitrine protégée par une cuirasse et un lambrequin, les jambes nues croisées; deux rideaux relevés (une réminiscence des Primitifs!) encadrent la partie centrale du monument; ils sont eux-mêmes flanqués de quatre colonnes ou pilastres.

San Gallo s'est également essayé dans l'art du médailleur; mais ses effigies manquent de finesse. Il en est de même du médaillon qu'il sculpta, en guise d'ex-voto, pour le dôme de Fiesole (gravé p. 193).

Pierino da Vinci (1520? — 1554?), de la famille du grand Léonard, se forma sous la direction de Bandinelli et de Tribolo, mais s'attacha plus spécialement à la manière de Michel-Ange [2]. Partout où il séjourna, à Florence et dans les environs, à Pise, à Rome, à Gênes, il laissa des œuvres faciles, mais affadies, sans profondeur, sans individualité. Ses principaux ouvrages sont : à Florence, au Musée national, la Madone entre saint Jean et sainte Élisabeth, et au palais Gherardesca, la *Mort d'Ugolin*, tous deux en bas-relief; à Pise, la statue de l'*Abondance*; à Rome, au Vatican, *Cosme de Médicis restaurant Pise*, également en bas-relief; à Paris, au Louvre, une *Sainte Famille* (ancienne collection Campana); à Londres, au South-Kensington Museum, une composition analogue, en bronze.

Pierino est un éclectique, s'inspirant des uns et des autres, principalement

1. Voy. l'article de M. Gnoli dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 324 (gravure).
2. Bibl. : Perkins, *Historical Handbook of Italian Sculpture*, p. 397-398.

de Michel-Ange, dont il ne parvient toutefois qu'à s'approprier quelques éléments extrinsèques. Dans sa *Sainte Famille* du Musée national de Florence, tout est cherché, voulu; rien ne trahit véritablement l'émotion ou l'inspiration. Les deux vieilles femmes (sainte Anne et sainte Élisabeth), debout aux côtés de la Vierge, rappellent, mais comme des caricatures rappellent un chef-d'œuvre, les *Sibylles* de la chapelle Sixtine et les *Parques* du palais Pitti; l'Enfant Jésus semble procéder d'Andrea del Sarto; le petit saint Jean-Baptiste du Corrège, et le pied de la Vierge, mièvre, prétentieux, microscopique, du Parmesan.

Antonio Lorenzi de Settignano († 1583) travailla principalement sous la direction de Tribolo. A la villa de Castello, il sculpta la statue d'*Esculape* et les quatre Enfants de la grande fontaine; à Pise, le mausolée du philosophe Corte, au Campo Santo.



Portrait de Lorenzetto.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Stoldo Lorenzi, le frère d'Antonio (1534-1583), s'est également fait connaître par les ouvrages exécutés à Pise et plus encore par ses statues d'*Adam* et d'*Ève*, destinées à la façade de l'église San Celso à Milan.

Un troisième membre de la même famille, Battista Lorenzo, surnommé « del Cavaliere », parce qu'il était élève du chevalier Baccio Bandinelli (1527-1594), doit sa notoriété à la statue de la *Peinture* destinée au mausolée de Michel-Ange.

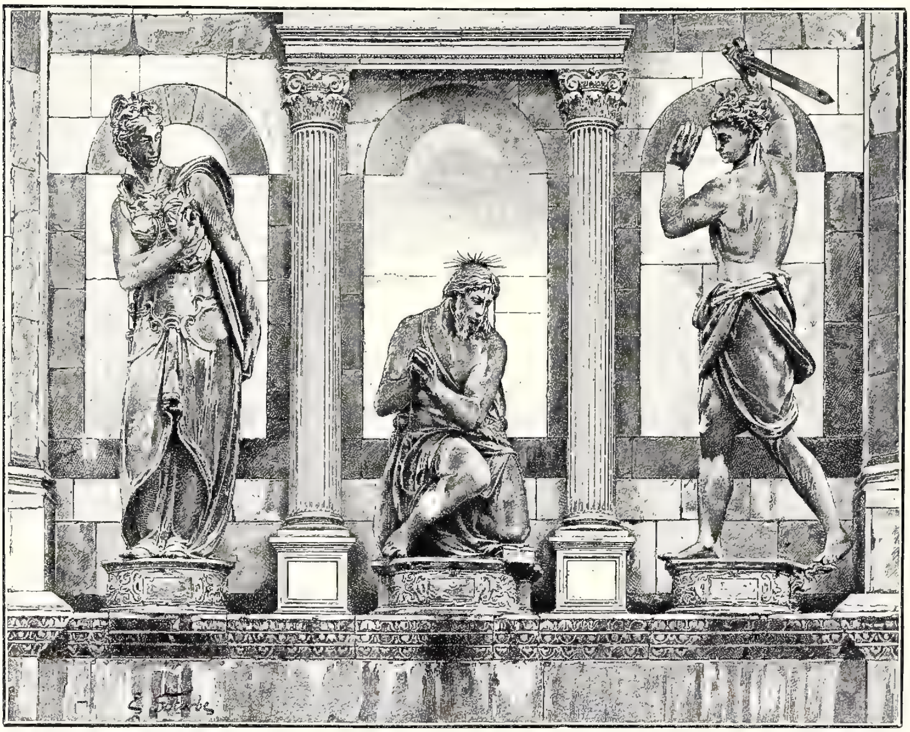
Simone Bianco (Leukos) semble avoir passé la majeure partie de sa vie à Venise, où il exécuta, entre autres, une statue de *Mars nu*, un pied en marbre et différents pastiches de l'antique. Dès le XVIe siècle, quelques-uns de ceux-ci prirent le chemin de la France, où se trouvent aujourd'hui encore les seuls ouvrages authentiques de ce maître. Le Musée du Louvre possède de lui deux bustes imités de l'antique; le palais de Compiègne, un autre; un quatrième buste, provenant de la Hongrie, a été mis en vente à Paris en 1880. Dans la notice qu'il a consacrée à Simone Bianco, M. Courajod[1] le qualifie de froid imitateur de la statuaire antique, « ayant conservé, au moment où l'École allait en s'affadissant, une partie de la rudesse, de la naïveté et de l'âpreté du XVe siècle; ses bustes, qu'il signait d'ordinaire en toutes lettres de son nom traduit du grec, sont assez défectueux et d'une exécution brutale ».

Un autre enfant de Florence, le sculpteur-graveur Domenico del Barbiere ou Dominique Florentin, fit fortune en France. Nous le retrouverons dans un de

1. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1884, p. 246-247.

nos prochains volumes, en compagnie de son compatriote le mystérieux Ponzio.

Vincenzo Danti de Pérouse (1530-1576) a partagé son existence, qui a été relativement courte, entre sa ville natale et Florence, créant ici le groupe en bronze de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, qui a pris place au-dessus d'une des portes du Baptistère, là sa statue assise, également en bronze, du pape



La Décollation de Saint Jean-Baptiste, par Vincenzo Danti.
(Baptistère de Florence.)

Jules III. Ces deux pages, quoique maniérées, révèlent du talent : dans la première, Danti s'est rapproché d'Andrea Sansovino, dont il avait achevé le *Baptême du Christ*, exposé lui aussi au-dessus d'une des portes du Baptistère : il y a uni l'élégance à la fierté ; dans la seconde, qui n'est pas exempte de défauts (je ne signalerai que ses draperies trop fouillées), il a rendu la bonhomie plutôt que la majesté. Dans son grand bas-relief en bronze du Musée national de Florence, l'*Adoration du Serpent d'airain*, il s'est souvenu des leçons de Michel-Ange.

Mieux partagée que la statuaire, la sculpture ornementale florentine fait merveille; jusque vers le milieu du siècle, les Mosca, les Stagio Stagi et beau-

coup d'autres mettent au jour de longues séries de bas-reliefs du style le plus souple et le plus suave (voy. les gravures des pages 81, 228, 295). Le modelé y est plus accusé, plus ressenti, que chez les Primitifs, sans perdre toutefois sa fraîcheur et son harmonie.

Simone Mosca (1502-1553) était avant tout un ornemaniste, mais il poussait jusqu'au grand style les ouvrages, parfois de l'ordre le plus humble, qu'il sculptait.

En examinant l'encadrement des niches de la seconde chapelle de Santa Maria della Pace à Rome, on se convainc aisément que les éloges prodigués à ce maître par Vasari n'ont rien d'excessif. La composition des ornements — vases, candélabres, mascarons, festons, grotesques, etc., — est d'une richesse et d'une saveur toutes particulières; quant à l'exécution, elle est aussi fouillée que souple et vivante[1].

Dans l'autel des Rois Mages de la cathédrale d'Orvieto, auquel San Micheli, Simone Mosca, Francesco Mosca et Montelupo ont mis la main, l'esprit de la Première Renaissance, cet esprit fait de sincérité, de fraîcheur et d'harmonie, célèbre ses derniers triomphes. Les arabesques y sont développées avec un goût exquis.



Portrait de Ben. da Rovezzano. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Benedetto da Rovezzano (né en 1478, mort après 1556)[2] est lui aussi, avant tout, un ornemaniste; mais, même dans ce domaine restreint, il ne se distingue ni par l'élégance, ni par la pureté des lignes. Son faire a d'ordinaire quelque chose de petit et de saccadé; les motifs qu'il prodigue sur ses pilastres, ses autels, ses cheminées (arabesques, grotesques, trophées, etc.), sont juxtaposés plutôt que reliés par une pensée maîtresse. Il a d'ailleurs à peine abordé la statuaire proprement dite (statue de l'*Évangéliste saint Jean*, à la cathédrale de Florence). Par contre, on trouve en Toscane de nombreux bas-reliefs, plus ou moins décoratifs, de cet artiste, qui a également laissé quelques productions en Angleterre, où il travailla au service du roi Henri VIII. A côté du tombeau de P. Soderini, dans l'église del Carmine (un fragment gravé t. II, p. 205) et de l'autel de l'église de Santa Trinità (un fragment gravé ci-dessus, p. 307), les compositions les plus connues de Benedetto sont l'autel de Saint-Jean Gualbert et la cheminée du palais Rosselli del Turco, au Musée national de Florence.

1. Une *Vénus marine* en bronze, attribuée à Simone Mosca, se trouve à Paris, dans la collection Gavet (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 824). — Courajod, *l'Imitation et la Contrefaçon des objets antiques*, p. 98-99.

2. Bibl. : Semper, *Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance*. Dresde, 1880.

De Florence transportons-nous à Rome : nous y rencontrons une nuée de sculpteurs habiles, voire éminents, accourus de tous les coins de l'Italie, principalement de la Toscane, et tous plus ou moins inféodés aux principes de Michel-Ange; mais, pas plus en sculpture qu'en architecture (voy. p. 327), la Ville éternelle n'a réussi à créer une École véritablement homogène et autonome. Nous retrouverons, dans un instant, en abordant l'étude de l'École lombarde, le plus marquant des maîtres employés par les Papes, Guglielmo della Porta. Rappelons également ici les sculptures exécutées à Rome par Daniel de Volterra, avec qui nous ferons plus ample connaissance dans le livre consacré à la Peinture. Le Romain Pietro Paolo Olivieri (1551-1599) cultiva l'architecture en même temps que la sculpture : il construisit l'église Sant' Andrea della Valle et sculpta la statue gigantesque de *Grégoire XIII,* au Capitole, le tombeau de Grégoire VI, à Santa Maria Nuova et le ciborium du Latran. Sa statue de l'*Amitié,* au Musée du Louvre — une figure nue debout — a pour trait distinctif sa tête trop forte.

L'École de sculpture napolitaine du XVIe siècle attend encore son historien. Souhaitons qu'elle en rencontre bientôt un, qui sache rendre justice à tant d'efforts intéressants. Rocailleux parfois, comme les maîtres de la primitive École milanaise, dont ils s'écartent à d'autres égards, les sculpteurs du Royaume nous offrent tour à tour des portraits excellents, « un peuple en marbre de guerriers et d'hommes d'État, tels que seule peut-être Venise peut en montrer un (Burckhardt) », et de pittoresques combinaisons ornementales [1].

Cette floraison s'incarne dans deux noms : Giovanni Merliano da Nola (1488-1558) et Girolamo da Santa Croce (1502-1537).

Le style de Jean de Nole forme un singulier amalgame de réminiscences du XVe siècle et d'emprunts faits à Michel-Ange. L'influence de celui-ci ne se trahit — d'après la définition de Perkins — ni par un développement exagéré des muscles ou des poses, ni par une recherche approfondie de l'anatomie ou du modelé, mais plutôt dans les détails, tels que les mains, les ornements d'architecture. Quant aux bas-reliefs du sculpteur napolitain, ils sont traités dans le sentiment de la peinture plutôt que dans celui de la sculpture.

Dans les églises de Naples, toutes les sculptures du XVIe siècle, ou peu s'en faut, sont mises au compte de ce maître. Le départ entre ses productions et celles de ses élèves est loin d'être fait. Signalons, parmi celles qui peuvent lui être attribuées avec le plus de vraisemblance : à San Severino, les tombeaux du jeune Cicara et des trois jeunes San Severino, victimes tous trois d'un odieux attentat (les frères sont représentés revêtus de leur armure et assis sur le sarcophage, la tête penchée en arrière, comme s'ils dormaient). A Santa Maria delle Grazie, on admire un bas-relief avec le Christ mort entre la Madone et

1. BIBL. : Palustre, *De Paris à Sybaris,* p. 421 et suiv. — Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento,* p. 83-88. Milan, 1891.

saint Jean (1509); à Monte Oliveto, un retable orné de la statue de la Vierge, tenant d'une main le Bambino et caressant de l'autre le petit saint Jean-Baptiste, qui s'approche d'elle plein de ferveur, les bras croisés sur la poitrine. Ce



Cheminée en pierre provenant du palais Rosselli del Turco. Par Ben. da Rovezzano.
(Musée national de Florence.)

groupe réunit l'expression de la tendresse maternelle à la liberté des attitudes. Les deux saints sculptés aux côtés de la Vierge sont plus guindés. San Giovanni à Carbonaro montre avec orgueil les statues et bas-reliefs de la chapelle des Caraccioli (1547), sculptés par Jean de Nole en collaboration avec l'Espa-

gnol Pietro delle Plate ou da Prato. A San Domenico, Jean de Nole a laissé une Vierge (1514) et le buste de *Galeazzo Pandone*, qui a inspiré à M. Palustre cette tirade enthousiaste : « Mieux que Donatello à sa tête chauve du Campanile, Jean de Nole pouvait dire à son Galeazzo Pandone : « Mais parle, parle « donc! » Quelle figure admirable et vivante en effet! Quelle majesté dans ce front largement découvert! Comme ces lèvres pincées indiquent bien un vieillard spirituel, caustique et railleur! Il y a du Voltaire dans cette figure, qui se projette tout entière en ronde-bosse, au centre d'une guirlande de fleurs et de fruits. Houdon, au foyer du Théâtre-Français, n'a pas mieux réussi. » Dans le retable de la même église (1537), le maître s'efforce de substituer l'agitation au recueillement. C'est un mélange de Donatello et de Michel-Ange, avec quelques réminiscences des Primitifs, notamment dans les deux anges debout tenant l'inscription.

Un des derniers ouvrages de Jean de Nole, le mausolée du vice-roi don Pedro de Tolède, à San Giacomo degli Spagnuoli, résume les efforts tant du maître que de son école. La décadence s'y accuse dans la partie architecturale non moins que dans la partie sculpturale, malgré le fini donné aux figures, qui, d'après l'appréciation de M. Frizzoni, sont froides et réalistes. L'ensemble procède du mausolée de François Ier à Saint-Denis : comme là, le défunt est agenouillé (sur un sarcophage colossal), en compagnie de son épouse; comme là, des bas-reliefs retracent ses exploits.

Les contemporains ont accordé d'unanimes louanges à l'émule de Giovanni da Nola, Girolamo da Santa Croce; mais il faut bien reconnaître que sa fin prématurée — à trente-cinq ans — les avait disposés à une extrême bienveillance. Vasari cite, parmi ses créations les plus marquantes, la statue de *Saint Jean* et les tombeaux des Vico, à San Giovanni a Carbonaro. A Monte Oliveto, Girolamo sculpta, en face du retable de Jean de Nole, un retable orné lui aussi d'une statue de la Vierge entre saint Jean et saint Paul, dont Vasari admire le fini extraordinaire (« l'infinita diligenza »), mais que le *Cicerone* déclare ressembler, à s'y méprendre, à l'œuvre de son concurrent.

En Sicile, la dynastie des Gagini, originaire de la Lombardie (t. II, p. 520), résume à elle seule, ou peu s'en faut, les destinées de la sculpture[1]. Ce sont des maîtres honnêtes, sérieux, convaincus, parfois émus. A Domenico († 1492) succéda son fils Antonello (1478-1536), qui peupla les églises de l'île de statues, de bas-reliefs, de retables et de reliquaires, simples, sobres, sentant encore quelque peu leur XVe siècle (dans sa Vierge de l'église de San Domenico à Cascamo il a reproduit, avec quelques variantes, la Vierge sculptée par Laurana pour le dôme de Palerme). A peine si, plus tard, dans son *Saint Mathieu* du même dôme, il laisse percer quelques accents michelangelesques.

1. BIBL. : Di Marzo, *I Gagini e la Scultura in Sicilia*. Palerme, 1880.

Les fils d'Antonello, Giandomenico, Antonino, Giacomo, Fazio ou Bonifazio et Vincenzo, persévérèrent dans la même voie et mirent au jour une longue série d'œuvres graves et sincères, qu'il serait véritablement intéressant de voir reproduire par la photographie.

Une autre famille, originaire de Carrare, les Mazzoli, travailla aux côtés des Gagini (voy. également ci-dessus, p. 250).

On sait comment, vers le milieu du siècle, Fra Giov. Ang. da Montorsoli fit triompher en Sicile les principes de Michel-Ange.

A Urbin, les bas-reliefs de Brandani (voy. p. 253), dans l'église de San Giuseppe, montrent de la facilité, de l'élégance et aussi un peu de fadeur. La *Crèche* est une composition agréable et élégante, quoique sans profondeur.

L'Émilie, jusque-là assez mal partagée, voit surgir une pléiade de sculpteurs spirituels, parfois brillants, préservés, grâce à leur réalisme, de la banalité qui avait dès lors envahi le reste de l'Italie. Les tendances de cette École se révèlent jusque dans le choix des matériaux qu'elle met en œuvre : nulle part la terre cuite, voire la terre cuite coloriée, ne resta si longtemps en honneur.



Portrait d'A. Cittadella. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Antonio Begarelli de Modène (? 1498-1565) s'est égalé aux meilleurs artistes de son temps par ses groupes en terre, principalement des *Dépositions de croix* et des *Mises au tombeau*, dans lesquels il s'est à la fois inspiré de Guido Mazzoni (voy. t. II, p. 524) et du Corrège. Begarelli travailla également pour les princes d'Este; de passage à Ferrare en 1536, il exécuta pour eux en 1549 le modèle d'une statue d'*Hercule* destinée à prendre place au-dessus de la « Porta Erculea ».

Le rival de Begarelli, Alfonso Cittadella ou Lombardi, avait pour patrie Ferrare, où il naquit vers 1497 (son père était originaire de Lucques); il mourut à Bologne en 1537, à peine âgé d'une quarantaine d'années[2].

Devenu le sculpteur favori des Bolonais, Cittadella enrichit leurs églises ou leurs palais d'innombrables stucs ou marbres : le *Christ ressuscitant la fille de Jaïre* et la *Mort de la Vierge* (1519-1522) dans l'hospice « Santa Maria della

1. Bibl. : Malmusi, *Le Opere di Nic. Abbate,... e di Antonio Begarelli*. Modène, 1823. — Venturi : *Archivio storico dell'Arte*, 1888, p. 426.

2. Bibl. : Frediani, *Intorno ad Alfonso Cittadella esimio scultore lucchese fin qui sconosciuto del secolo XVI*. Lucques, 1834. — Baruffaldi, *Vita di Alfonso Lombardi*. Bologne, 1839. — E. Ridolfi, *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella detto Alfonso Ferrarese o Lombardi*. Florence, 1874 (extr. de l'*Archivio storico italiano*). — Braghirolli, *Alfonso Cittadella, scultore del secolo XVI*. Mantoue, 1878.

Vita e della Morte », la statue colossale en stuc d'*Hercule tenant sous lui l'Hydre* au palais du Gouverneur, la *Résurrection du Christ* (1528) à San Petronio, le tombeau du fameux capitaine Arm. Ramazzotti à San Michele in Bosco, les bas-reliefs de l' « arca di San Domenico » (1533).

Prenons les bas-reliefs de l'église « della Vita » : la *Résurrection de la fille de Jaïre* est déjà toute michelangelesque. Quant à la *Mort de la Vierge*, c'est un groupe habilement composé, plein de fougue, presque de grandeur, comme du Jules Romain en sculpture. Ailleurs, dans les bas-reliefs de l' « arca di San Domenico », Cittadella sacrifie trop le détail à l'effet d'ensemble. La *Naissance*, la *Pénitence* et la *Charité de saint Dominique* forment des scènes pittoresques et mouvementées, mais les figures y sont à peine dégrossies.



Portrait de Prop. de' Rossi. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Cittadella excella en outre dans le portrait.

A Bologne également, Zaccaria Zacchia (né à Arezzo en 1473, mais appartenant à une famille de Volterra; mort à Rome en 1544) exécuta, de longues années durant (1516-1534), de nombreux ouvrages en marbre ou en terre cuite, soit pour la façade de San Petronio, soit pour le couvent de San Michele in Bosco[1].

Le fils de Zaccaria, Giovanni (mort vers 1555), cultiva la statuaire concurremment avec l'art du médailleur : il travailla surtout pour les Farnèse. On lui attribue le mausolée de Lod. Gozzadini († 1536), dans l'église des « Servi » à Bologne, page mouvementée et brillante, mais surchargée, quoique les figures s'encadrent encore fort convenablement dans les ordres d'architecture. Le défunt, assis sur son sarcophage, a une attitude aussi naturelle que vivante. Avouons qu'il y a encore bien du talent même chez ces décadents !

Une femme, Properzia de' Rossi de Bologne (née vers 1490, morte en 1530), osa se mesurer avec les maîtres si distingués qui abondaient dans l'Émilie, et, s'il faut en croire son contemporain Vasari, elle leur disputa plus d'une fois la palme. Laissant de côté certains ouvrages microscopiques, tenant du tour de force plus que de l'art, tels que la *Passion* (le Christ, les apôtres, les bourreaux et une foule d'autres personnages), sculptés sur un noyau de pêche, je m'attacherai à son œuvre maîtresse, les bas-reliefs de la façade de San Petronio. Ils nous apprennent que Properzia s'est souvenue des modèles créés dans le même sanctuaire par Jac. della Quercia. C'est dire qu'elle a traité ses figures par grandes

1. Bibl. : V. Rossi : *Archivio storico dell'Arte*, 1890, p. 70.

masses, avec un sentiment véritable de la vie et du mouvement. L'*Histoire de Joseph et de la Femme de Putiphar* pourrait être signée par le glorieux sculpteur siennois du xv[e] siècle. Par contre, de grâce ou de fraîcheur, il n'en est plus question dans ces compositions qui sentent déjà trop la pratique.

Prospero Clementi ou Spani († 1584)[1], le chef de la petite École de Reggio, sacrifie moins au réalisme que Begarelli et moins à l'esprit que Cittadella. Ses sculptures sont élégantes, parfois suaves, mais souvent aussi déclamatoires. Le tombeau de Bart. Prato, dont il dota en 1542 la cathédrale de Parme, est accosté de figures allégoriques assises, éplorées, presque touchantes, quoique déjà d'une facture trop facile : de même que chez Michel-Ange, elles expriment leur douleur par leur attitude, par leurs gestes. Le mausolée de l'évêque Andreasi, dans l'église Sant' Andrea de Mantoue (1551), comprend également deux femmes assises aux côtés d'un sarcophage que surmontent le buste du défunt et un vase : ici encore les figures ont de la tenue. On vante surtout le mausolée de l'évêque Ugo Rangoni, à la cathédrale de Reggio : malgré l'influence de Michel-Ange et de Della Porta, il y est resté, déclare le *Cicerone*, un fonds de sincérité, exempt de maniérisme et de pathos.



Le tombeau de P. Strozzi.
(Église Saint-André à Mantoue.)

Peut-être est-ce également à ce maître qu'il faut rattacher le mausolée de P. Strozzi († 1529), dans l'église Sant' Andrea de Mantoue (voy. p. 310).

L'esprit vénitien n'était pas tourné à la sculpture. Cet art exigeait d'une part une trop grande puissance d'abstraction, de l'autre une étude trop approfondie

1. Bibl. : Fontanesi, *di Prosbero Spani, detto il Clemente, scultore Reggiano del secolo XVI.* Reggio, 1826.

de l'antiquité classique, pour fleurir dans une cité surtout accessible aux plaisirs des yeux, aux impressions vives, à la couleur et à l'éclat.

La tâche dévolue aux sculpteurs était néanmoins des plus importantes, des plus enviables : elle comportait, outre l'exécution d'innombrables statues ou bas-reliefs religieux, celle de non moins nombreux mausolées ou portraits, puis la décoration d'une série d'édifices publics. Les ornements destinés à la bibliothèque de Saint-Marc mirent à eux seuls en mouvement une armée de maîtres habiles, qui y prodiguèrent les motifs d'ordre architectonique, les Victoires, les divinités fluviales et une foule d'autres figures allégoriques.

Les prémisses qui viennent d'être indiquées devaient fatalement aboutir à une prompte décadence. Des essais si naïfs et si attachants de l'ancienne École vénitienne, nous passons sans transition aux œuvres à la fois savantes et faciles du Florentin Sansovino (p. 411), et de celles-ci aux improvisations, non moins brillantes que frivoles, de Vittoria. C'est ce dernier qui est le véritable représentant de la sculpture vénitienne pendant le crépuscule de la Renaissance.

Jacopo Alessandro Vittoria della Volpe (1524-1608), né à Trente[1], se signala tout ensemble comme architecte, sculpteur et décorateur. Doué d'une extrême fécondité, il a laissé des statues et des bustes sans nombre, des projets de décoration plus nombreux encore. Sa facture trop courante, son style trop maniéré, annoncent le Bernin. On ne devine pas, en présence de certaines de ses statues (le *Saint Jérôme* des Frari), ce que le XVI[e] siècle aurait pu envier au XVII[e] ou au XVIII[e] pour le mouvement, le brio et aussi parfois la vulgarité. Dans ces figures agitées et vides, rien ne trahit plus l'esprit de la Renaissance, cet esprit posé, réfléchi, ferme et harmonieux. Vittoria est en réalité le contemporain de Tiepolo : le ranger parmi les sectateurs de la Renaissance paraît un anachronisme.

Les bustes de Vittoria — terres cuites, bronzes, marbres — ont droit à plus d'estime : il y a mis de l'ampleur, de la vie, de la couleur. Les plus beaux (l'Arétin, Seb. Venier, son propre buste, etc.) ornent le Palais des Doges, le Musée Correr, le Séminaire, l'église San Zaccaria, etc. Le buste du cardinal G. Contarini, à la Madonna dell' Orto, est plus ordinaire.

Cattaneo Danese de Carrare (né vers 1509, mort en 1573), à la fois célèbre comme sculpteur et comme poète, se fixa tout jeune à Rome, qu'il quitta en 1527 pour suivre à Venise son maître Jac. Sansovino. Il s'essaya simultanément dans la glorification des saints, des dieux ou des héros, dans le portrait, dans la composition décorative. Le palais des Doges, la bibliothèque de Saint-Marc, la loge du Campanile, la Monnaie, l'occupèrent à tour de rôle, de même que les églises de Vérone et de Padoue. Ses ouvrages, parfois ingénieusement composés (voy. p. 124), manquent d'accent, non moins que de sincé-

1. Bibl. : Ceresole : *L'Art*, 1885, t. I, p. 93; t. II, p. 28, 93, 110, 164. — Yriarte, *Venise*.

rité. Les plus connus d'entre eux sont le tombeau du doge Loredan, à San Giovanni et Paolo, exécuté d'après ses plans par son élève Girolamo Campagna, et l'autel Fregoso, dans l'église Sant' Anastasia à Vérone (1565).

Girolamo Campagna, de Vérone, l'élève de Danese, a laissé dans sa ville natale, à Padoue et à Venise, de nombreuses statues de saints ou de héros, en marbre ou en bronze. Au « Santo » de Padoue, il sculpta son chef-d'œuvre, *Saint Antoine ressuscitant un mort pour témoigner de l'innocence de son père* (1573-1577), composition que Perkins n'hésite pas à déclarer supérieure à celles de Lombardi et de Sansovino, quoiqu'elle sente trop la convention. On s'accorde à considérer ce maître comme le plus important parmi les continuateurs de Sansovino et un des rares sculpteurs qui aient su garder une certaine grâce et une certaine naïveté.

Étant données les lacunes de leur éducation, non moins que leur goût du pittoresque, les sculpteurs lombards ne pouvaient manquer de préférer le bas-relief à la ronde-bosse : c'est ce qui arriva effectivement. Longtemps leurs statues et statuettes restèrent d'un ordre inférieur.

Guglielmo della Porta († 1577) fut le premier qui réagit contre cette tendance : il est vrai qu'il compléta son éducation à Rome, où il passa le reste de sa vie[1].

Élève de son oncle Giovanni Giacomo della Porta, il se rendit avec lui à Gênes pour y travailler à la décoration d'une des chapelles de la cathédrale, celle de Saint-Jean-Baptiste. On constate dans les statues, aussi bien que dans les bas-reliefs de ce sanctuaire, certains accents lombards qui ne manquent pas de saveur.

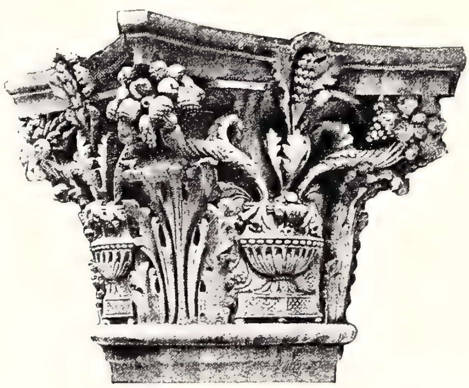
Fixé à Rome, Della Porta se plaça sous la discipline de Michel-Ange, qui, après l'avoir protégé pendant quelque temps, se brouilla avec lui. Son chef-d'œuvre, le tombeau de Paul III, dans la basilique du Vatican, doit sa célébrité aux figures allégoriques accoudées sur les volutes : on sait que l'une d'elles a passé pour tellement séduisante, que l'on a jugé nécessaire de la recouvrir d'une draperie de zinc, afin de l'empêcher de donner des distractions aux fidèles.

Un autre sculpteur milanais, Marco Ferrari d'Agrate, est l'auteur du fameux *Saint Barthélemy écorché* (1562), une des curiosités du Dôme de Milan (gravé p. 149; le saint, représenté debout, tient à la main la peau dont on vient de le dépouiller). Cette œuvre, célèbre en raison même de ce qu'elle a de répugnant, était destinée à faire valoir les connaissances anatomiques de Marco.

1. Bibl. : Varni, *delle Opere di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e Niccolò da Corte in Genova* (extr. du tome IV des *Atti della Società ligure di Storia patria*). — Bertolotti, *Guglielmo della Porta*. Milan, 1875. — Le même, *Tommaso della Porta*. Milan, 1876 (extr. de l'*Archivio storico Lombardo*).

Perkins cite avec peu d'estime le bas-relief des *Noces de Cana*, également à la cathédrale de Milan, pour laquelle Marco travailla de 1541 à 1571, et le tombeau de B. Martini au Dôme de Parme. Cet artiste a en outre travaillé à la Chartreuse de Pavie.

Le lecteur me dispensera de lui présenter dans les règles tant d'autres sculpteurs, célèbres de leur vivant, dédaignés ou oubliés depuis. Ce n'est pas qu'ils aient tous manqué de tempérament ni même de talent : un siècle plus tôt, plus d'un aurait fait figure au même titre que les Mino da Fiesole ou les Benedetto da Majano. Leur malheur est d'être nés trop tard : à une époque telle que le second tiers du XVIe siècle, où, les problèmes les plus ardus étant résolus, la tendance à l'imitation devenait irrésistible. Pour s'y soustraire, il ne restait aux plus indépendants d'autre ressource que de s'attaquer à des domaines jusqu'alors inexplorés. Il n'est pas étonnant qu'après le triomphe de la grâce, de la tendresse, de la ferveur, de la fierté, la névrose ou la vulgarité aient à leur tour entendu imposer leur joug. Il n'était au pouvoir ni des artistes ni du public d'éviter cette corruption du goût : la décadence, comme nous l'avons proclamé ailleurs, naît fatalement de la perfection.



Chapiteau du Palais Gondi à Florence.
Par Giuliano da San Gallo.

LIVRE V

LA PEINTURE

MICHEL-ANGE. — SODOMA
LE CORRÈGE. — LES VÉNITIENS
BERNARDINO LUINI

ENCADREMENT DU XVI[e] SIÈCLE.



L'Amour sacré et l'Amour profane, par le Titien. (Galerie Borghèse à Rome.)

CHAPITRE I

SUPÉRIORITÉ DE LA PEINTURE SUR LA SCULPTURE. — LES SUJETS. — LE STYLE. — LE PORTRAIT ET LE PAYSAGE. — LES PROCÉDÉS. — GROUPEMENT DES ÉCOLES.

En dehors de Michel-Ange, la sculpture n'a plus un seul nom de tout premier ordre à opposer à l'essaim des peintres qui s'appellent le Corrège, Luini, le Sodoma, le Titien ou Paul Véronèse[1]. Cette supériorité de la peinture tient, comme je l'ai exposé à maintes reprises, à la rareté des modèles laissés par l'antiquité, à la nécessité de faire sans cesse de nouveaux efforts. Mais à peine ceux-ci sont-ils devenus superflus par suite de quelque suprême triomphe, que le phénomène observé à l'égard de l'antiquité se reproduit invariablement : tout le troupeau des talents de second ordre recommence à copier au lieu de chercher à créer. Il s'en faut d'ailleurs de beaucoup que ces imitations entraînent des

1. Bibl., t. II, p. 561. — Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*. Milan, 1891. — Lermolieff Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*. Leipzig, 1891. — Le même, *die Galerie zu Berlin*. Leipzig, 1893. — Burckhardt et Bode, *der Cicerone*, 6e édit., Leipzig, 1893. — Bode, *la Renaissance au musée de Berlin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 197-472; 1889, t. I, p. 107-487, t. II, p. 601). — Wickhoff, *die italienischen Handzeichnungen der Albertina* (*Annuaire des Musées de Vienne*, 1891 et 1892).

inconvénients identiques : si des générations entières ont pu vivre, sans lasser la faveur du public, sur les modèles de maîtres calmes et sereins tels que Raphaël, l'imitation de la *terribilità* — le terrorisme — de Michel-Ange ne devait pas tarder, en raison même de ce que ses conceptions et son style avaient de violent, à devenir intolérable[1]. En s'élevant à ces hauteurs inaccessibles, le maître avait condamné ses élèves à l'impuissance. Ce parti pris de toujours forcer les expressions, de pousser toutes choses à l'excès, ne s'accommodait ni de la lassitude, ni de la médiocrité. Dans le domaine du pathétique, il n'y a pas de milieu : ou l'œuvre est sublime ou elle est odieuse. On n'abuse pas ainsi impunément de sa puissance, on ne donne pas de tels exemples sans compromettre l'avenir de générations entières. L'École florentine en a fait la triste expérience : Michel-Ange disparu, tout croule, et s'il fut le maître souverain qui porta cette École à son apogée, on peut aussi dire que nul n'a contribué plus puissamment que lui à en préparer la décadence.

Nous avons passé en revue, dans les chapitres précédents, les idées et les sentiments traduits par les peintres italiens qui représentent la dernière manifestation de la Renaissance. Le lecteur y a vu comment ils ont interprété les sujets patriotiques (p. 20-22) ou les sujets religieux (p. 46-52), quelle influence l'état d'âme de la société contemporaine a exercée soit sur le choix des motifs, soit sur l'exécution (p. 92-106), enfin quels emprunts ont été faits à l'antiquité classique (p. 115-124) aussi bien qu'au fonds d'idées qui constitue le domaine du réalisme (p. 130-139).

Un fait résulte jusqu'à l'évidence de ces analyses multiples : c'est que la peinture est entrée en communion plus intime encore que par le passé avec la société aristocratique, avec l'élite d'esprits, à laquelle s'adressait l'art de la Renaissance; qu'elle s'est réglée plus fidèlement encore, avec une souplesse et une variété infinies, sur ses besoins et ses aspirations. Jamais auparavant cette branche ne s'était manifestée sous tant de formes diverses; jamais elle n'avait pénétré à ce point dans les mœurs domestiques. Par suite de l'excès de facilité[2] inhérent à l'excès de science, on en vint à une production effrénée. Les parois du Vatican comme celles du Palais Vieux de Florence, celles du Palais du Té comme celles du Palais des Doges, se couvrirent en un tour de main de fresques ou de peintures à l'huile monumentales. Vasari raconte, dans la vie de Pordenone, que l'on décora de fresques jusqu'aux maisons de simples paysans.

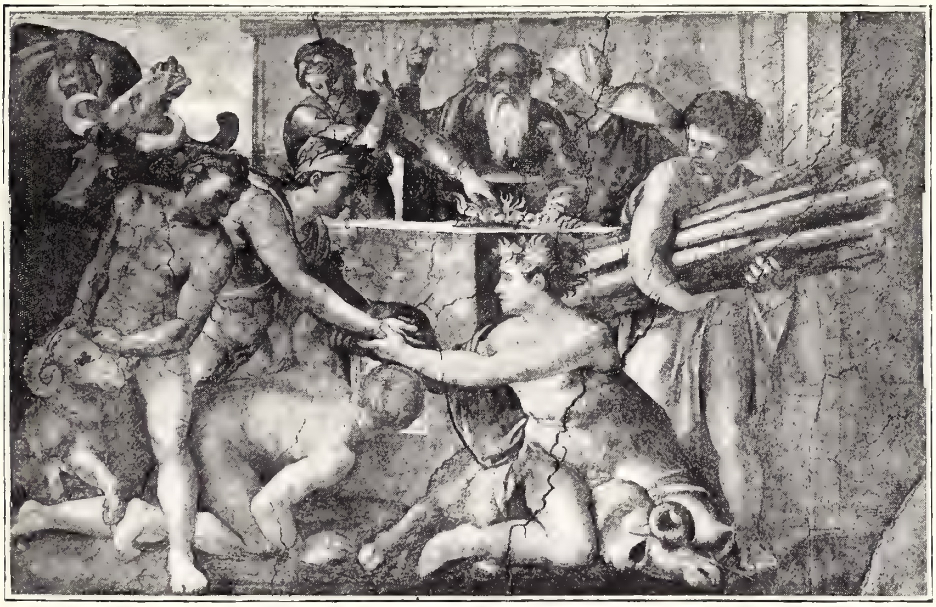
1. « La peinture, a dit Stendhal, rend sensible cette maxime de morale : la condition première de toutes les vertus est la force. » (*Histoire de la Peinture en Italie*, nouvelle édition, p. 338.)

2. Mantegna avait consacré plus de deux ans à peindre une chapelle de quelques pieds carrés; malgré le concours de nombreux collaborateurs, la décoration, relativement beaucoup plus considérable, du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, avait consumé quatre années de la vie de Ghirlandajo. Désormais, quelques semaines suffisent pour peupler de figures des centaines de mètres. (Les *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, mesurent près de 66 mètres carrés et contiennent environ 150 personnages de grandeur nature.)

A la suite de ces aperçus généraux sur le mouvement d'idées qui se reflète dans la peinture, nous avons à étudier les caractères par lesquels les productions nouvelles se différencient de celles de la période précédente.

Attachons-nous d'abord à l'ORDONNANCE.

Si Raphaël avait porté cet art à sa perfection, il avait également, surtout dans ses dernières productions, laissé quelques exemples d'un groupement plus ou moins incohérent. Sans remonter jusqu'au *Triomphe de Galatée*, où les figures ne se relient véritablement pas assez les unes aux autres, quel manque d'unité dans l'*Incendie du Bourg*! Ces lacunes devaient paraître d'autant plus sensibles



L'Ordonnance chez Michel-Ange.
Le Sacrifice de Noé (le Sacrifice d'Abraham ?). (Chapelle Sixtine.)

que la science du coloris, qui seule pouvait les masquer, allait en s'affaiblissant chez les peintres de l'École romaine.

L'art de disposer harmonieusement un groupe est le commencement de toute ordonnance : Michel-Ange ignorait jusqu'aux rudiments de cette science, familière à tant d'artistes médiocres; ses lignes ont toujours quelque chose de heurté. Possédant avant tout le génie de la statuaire, c'est-à-dire le sentiment du relief, la connaissance du corps humain dégagé de toute combinaison, de tout lien, isolé en un mot, il n'aborda que rarement le bas-relief (*Combat des Centaures et des Lapithes*, *Madone et Enfant* du Musée national de Florence et de l'Académie de Londres). Alors même qu'il prend en main le pinceau et quoiqu'il ait poursuivi dans la statuaire des effets propres à la peinture, il reste avant tout sculpteur : au lieu de relier ses figures les unes aux autres, soit par leurs gestes et leurs attitudes, soit au moyen de la perspective, soit en les

noyant dans une même lumière, il se plaît à accentuer chacune d'entre elles : de là cette absence de sentiment décoratif, surtout dans ses tableaux de chevalet et dans le *Jugement dernier*. Ainsi s'explique, par une lacune de son esprit, comment il a échoué si complètement lorsqu'il s'agissait de marier, non plus deux figures, mais quelque vingt ou trente; il ne dissimule son ignorance qu'en les plaçant sur un seul plan. Une des rares compositions dans lesquelles il a tenté de représenter plusieurs épisodes dans le même cadre, le *Déluge*, l'exposa, comme on le verra, à un insuccès complet.

Que sera-ce lorsqu'il s'agira de réunir, comme dans le *Jugement dernier*, deux ou trois cents personnages ! Il n'est que trop facile de deviner le résultat. Considérée dans son ensemble, la fresque de la chapelle Sixtine se compose d'une série de groupes, dont quelques-uns sont construits avec un art consommé, mais qui ont le défaut capital de ne pas se relier les uns aux autres. Ces groupes ne se font même pas équilibre : ils sont répartis inégalement sur l'immense paroi; serrés, pressés dans le haut, clairsemés ailleurs : ici de véritables grappes de corps humains; là des trous énormes; partout le manque d'air, de calme, d'harmonie. Or les artistes antérieurs avaient tous éprouvé le besoin de donner à des peintures gigantesques, telles que le *Jugement dernier*, une charpente, une ossature solides, sans quoi, ils le savaient bien, l'agglomération des figures ruinerait toute clarté et toute harmonie. Un des artifices auxquels ils avaient de préférence eu recours avait été de placer le Christ dans une vaste auréole ayant la forme d'un œuf ou celle d'une amande, ce qui l'isolait des autres figures et donnait un point d'appui au centre de la composition : l'arc-en-ciel, séparant le haut du bas, des chœurs d'anges disposés avec symétrie, la rangée de trônes destinés aux apôtres, etc., autant d'arêtes propres à soutenir le vaste échafaudage.

Michel-Ange au contraire s'efforça de rompre cette symétrie si nécessaire à toute peinture décorative. Dans sa recherche de la vie et du mouvement, il prit en haine les lignes régulières, les groupes pondérés, tout ce qui ressemblait à un effort de la réflexion. Avec la puissance d'abstraction dont il avait fait preuve dans les fresques de la Genèse ou dans les tombeaux des Médicis, il semblait être l'artiste le plus propre à donner à un tel sujet l'élévation et en même temps la simplicité qui lui avaient trop souvent manqué chez les Primitifs.

Mais il commit la faute impardonnable de quitter ces hauteurs inexpugnables, de descendre dans l'arène, de s'attaquer à une foule de motifs qui n'étaient pas dignes de son pinceau. Alors qu'il fallait résumer, en quelques figures grandioses et caractéristiques, les différents actes du *Jugement dernier*, il s'est plu à multiplier les acteurs, au point d'éparpiller l'intérêt et de se perdre dans une masse de petits épisodes qui embarrassent la composition sans la rendre plus riche, ni surtout plus variée, car parmi tant de sentiments qu'il avait à exprimer, c'est presque invariablement la terreur qui revient.

Ces erreurs sont plus sensibles encore chez les imitateurs du Buonarroti, surtout chez les Florentins de la dernière période, les Bronzino, les Salviati, etc.



L'Ordonnance chez le Titien.
La Présentation de la Vierge au Temple. Fragment. (Académie de Venise.)

Quant au Corrège, l'ordonnance ne fut jamais son fort, comme nous le montrerons plus loin.

Dans cette heure de crise, les Vénitiens recueillirent la succession qui risquait de tomber en déshérence. Le Titien le premier mit dans ses compositions un mouvement et en même temps une harmonie inimitables. Comparez sa *Présen-*

tation de la Vierge au temple aux plus belles pages de son maître Jean Bellin : quel abîme entre l'œuvre du cinquecentiste et celle du quattrocentiste! Voici enfin le dramaturge, qui sait disposer les masses, mouvoir les personnages, graduer l'action, prodiguer les contrastes, opposer, par une de ces inspirations que Rembrandt retrouvera au siècle suivant, à une foule compacte, une petite fille, en simple robe bleue, gravissant seule, avec une assurance enfantine, les degrés de l'escalier au sommet duquel se tient le grand prêtre! Le Titien ne tire pas un moindre parti de l'architecture, qui est bien autrement développée que chez les Primitifs, et surtout que chez Giorgione : dans le tableau en question elle forme un crescendo jusqu'au temple, dont les marches occupent le premier plan. Le fond est resté libre et laisse une échappée sur un beau paysage sillonné de rochers pointus; l'architecture ne tue donc point les personnages, elle les élève, les grandit, les met en relief.

Dans un autre chef-d'œuvre du Titien, la *Vierge des Pesaro*, la science de l'ordonnance et du rythme égale celle des plus parfaites compositions de Raphaël, avec quelque chose de plus primesautier et de plus imprévu, une inspiration plus hardie et une entente plus complète des exigences de la décoration. Seules peut-être les *Maries sur l'escalier*, gravées par Marc Antoine, en approchent. L'effet de cette page capitale, qui ne coûta pas à l'artiste moins de six années de travail, fut grand de près et de loin.

Chez Paul Véronèse, le groupement est encore plus libre, plus hardi, plus vibrant que chez le Titien; il comporte une variété et une richesse de combinaisons que celui-ci n'a même pas entrevues. C'est que Véronèse était un dessinateur de toute première force, ayant fait de sérieuses études classiques, et sachant présenter ses personnages sous les faces les plus multiples, avec une diversité d'attitudes, avec des effets de torse, auxquels seul un maître de sa trempe pouvait s'attaquer sans s'exposer à un échec. Ces attitudes, compliquées et tourmentées chez les Florentins de la décadence, les Salviati, les Rosso, les Bronzino, revêtent chez lui une ampleur et surtout un naturel inimitables : on sent que l'inspiration y a plus de part que la réflexion.

Dans les fresques de la villa Barbaro, il a placé toutes les scènes dans les airs, sur les nuages, se privant par là du secours de ces fonds d'architecture dont il tirait ailleurs si habilement parti pour soutenir ses compositions. Mais ce qui aurait été pour un autre une cause d'insuccès, devint pour lui l'occasion de nouveaux triomphes. Disposant de bases essentiellement mobiles, telles que les nuages, il inventa des attitudes que ses héros n'eussent jamais pu avoir sur le sol, sur des surfaces planes.

D'où vient chez les Vénitiens ce rare et prodigieux sentiment décoratif, que l'on retrouve chez leurs sculpteurs, tels que Vittoria, au même degré que chez leurs peintres? D'une part, de ce que, moins pédants que les Florentins, ils n'hésitaient pas à subordonner à l'ensemble les figures isolées, renonçant, par exemple, à réaliser un bel effet d'anatomie. D'autre part, de ce que, coloristes

avant tout, ils savaient plus heureusement marier leurs figures les unes aux autres, équilibrer les masses, bref fondre tous les détails dans une commune harmonie.

Où l'on voit chez les Florentins une véritable cacophonie de figures et de gestes — parce que leurs contours sont trop précis, — les Vénitiens nous offrent des groupes reliés ensemble au moyen d'un coloris plus ou moins intense, selon les nécessités de la décoration.



L'Ordonnance chez Paul Véronèse.
Esther devant Assuérus. (Église Saint-Sébastien à Venise.)

On peut rattacher à l'ordonnance la PEINTURE DE PLAFONDS. Ce genre, si propre à effrayer les plus audacieux, séduisit certains artistes, en raison même des difficultés qu'il soulevait. Le Corrège, qui, en peintre de race, aimait à s'attaquer aux problèmes techniques, voulut montrer, dans les fresques de la coupole du dôme de Parme, avec quel art il savait faire plafonner ses figures, et donner l'illusion des raccourcis les plus hardis. Il y réussit. Il faut remonter jusqu'aux fresques de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine, pour trouver des attitudes aussi libres, aussi mouvementées et d'une sûreté aussi magistrale. A vrai dire, ce n'est même plus parfois du mouvement, c'est presque de la dislocation. Plus encore que le Corrège, Paul Véronèse se plaisait à ces tours de force qu'ils exécutaient comme en se jouant.

Quant aux TROMPE-L'ŒIL, on a vu dans la première partie du présent volume (p. 100) quelle faveur ils s'assurèrent.

Un mot ici sur les CADRES : ils augmentent graduellement en importance. Les contemporains s'extasiaient devant celui que les Capponi firent exécuter pour un tableau de Raffaellino del Garbo, la *Résurrection du Christ* (voy. t. II,

p. 577). Les cadres sculptés par les Barili de Sienne devaient leur réputation à l'élégance des ornements non moins qu'au fini du travail.

A une époque où une émulation ardente obligeait sans cesse les peintres, même les moins ambitieux, à s'essayer dans quelque tour de force, il était naturel qu'ils ne se contentassent pas d'exceller dans l'invention ou l'expression, mais qu'ils s'attachassent encore à ce que l'on peut appeler les secrets du métier : l'habileté à rendre les phénomènes extérieurs, l'éclairage, la précision du dessin, l'art d'envelopper les figures, bref tout ce qui rapproche la peinture de la réalité.

Les raffinements dans les effets de lumière se multiplièrent. Les contemporains s'extasiaient devant la *Nuit* du Corrège, devant son *Christ au jardin des oliviers*, où les ténèbres forment un contraste si saisissant avec le rayonnement qui se dégage de plusieurs figures. Un imitateur du Corrège, le Parmesan, peignit son propre portrait en se servant d'un miroir convexe; il exécuta en outre une *Circoncision* qu'il éclaira au moyen de trois lumières produisant un effet fantastique. Le Tintoret ne recherchait pas moins les artifices du clair-obscur. Il se représenta, ainsi que son frère, dans une pénombre dont le rendu remplit tout Venise de stupéfaction. On fit sur ces portraits un distique latin piquant : « Si le Tintoret luit ainsi au milieu des ombres de la nuit, quelle impression ne produira-t-il pas une fois le jour levé! » On cite également le peintre Bastianello Florigerio, l'élève de Pellegrino de San Daniele, pour l'habileté avec laquelle il reproduisait des modèles éclairés par une lampe.

Si nous considérons le facteur qui résume l'essence même de la peinture, le COLORIS, nous rencontrons une série d'innovations non moins importantes.

Un petit nombre de peintres seulement conservent l'ancienne fermeté de touche, ces tons francs et nourris quoique lumineux. Désormais, c'est à qui rompra les nuances, les rendra plus légères, sinon plus transparentes. On dirait qu'il s'est opéré un phénomène dans la vision même du public.

Chez le Titien, la progression saute aux yeux : au début, il aimait à donner à ses tableaux un degré de fini qui n'avait rien à envier à celui des Primitifs[1]. C'est ainsi que Vasari signale, dans le portrait d'un Barbarigo, l'art avec lequel étaient rendus les cheveux — on pouvait les compter, affirmait-il, — ainsi que les points d'un pourpoint en damas de soie. Ces premières peintures, d'après lui, étaient aussi bien faites pour être vues de près que de loin; les dernières, au contraire, enlevées à coups de brosse (« condotte di colpi »), d'un faire som-

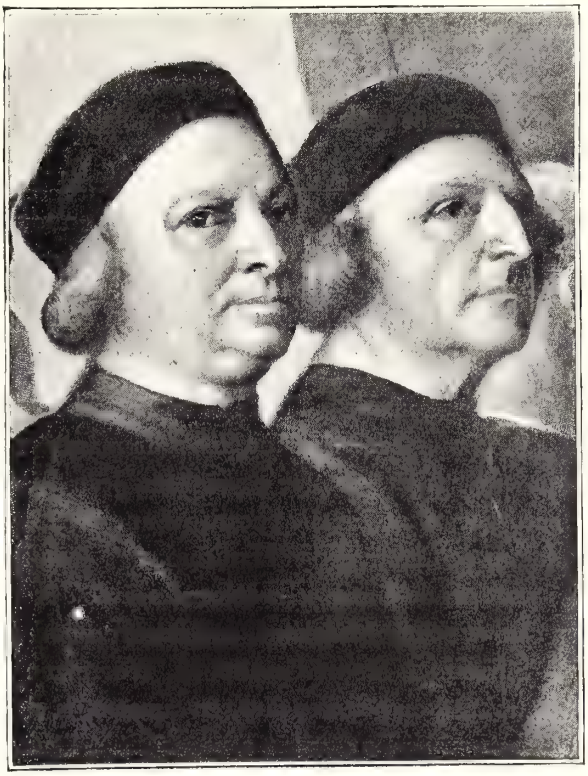
1. Cette minutie lui était certainement commandée par les habitudes de ses concitoyens. Vers la fin du XVIe siècle encore, un patricien vaniteux, au moment de confier son portrait au Tintoret, lui recommandait avec instance de copier exactement son riche costume, les dentelles, les bijoux dont il était couvert. Aussi l'artiste, impatienté, lui cria-t-il : « Allez vous faire pourtraire par le Bassan. » (C'était un habile peintre d'animaux.)



Composition décorative attribuée au Primatice. (Musée des Offices.)

maire (« tirate via di grosso »), pleines de taches, demandaient à être regardées de loin ; il est vrai qu'à distance elles paraissaient parfaites.

Dans un de ses tout derniers tableaux, *la Nymphe et le Berger*, du musée de Vienne, le Titien a renoncé à la variété de couleur propre aux anciens tableaux, pour adopter un effet d'unité qui fait songer à Rembrandt. « C'est comme si la peinture — ajoute l'auteur à qui je fais cet emprunt — venait tout à coup d'avancer d'un siècle et de réaliser l'effet monochrome des portraits hollandais, avec cette différence que le ton fondamental n'est pas donné par l'atmosphère sombre d'une chambre, mais par le libre éclat d'une chair féminine et par la lumière rose du soir tombant en plein air[1]. »



L'Exécution chez le Titien.
Spectateurs de la Présentation de la Vierge au Temple.
(Académie de Venise.)

Les fresques ou les tableaux à l'huile de Vasari ou des Zuccheri, ces peintures exsangues, sans profondeur et sans chaleur, caractérisent, avec une netteté peu digne d'envie, la facture des improvisateurs.

La fermeté qui manque trop souvent dans les fresques, on la retrouve parfois dans les tapisseries : grâce à la minutie du procédé, la facture y est plus serrée : telles sont certaines scènes de l'*Histoire de Joseph* par Bronzino, au Palais Vieux de Florence.

Le lecteur a pu suivre, dans un chapitre précédent (p. 139-144), les vicissitudes de la PEINTURE DE PORTRAIT pendant la dernière période de la Renaissance. Bornons-nous ici à rappeler quelles étapes cet art a parcourues en moins d'un siècle : nous trouvons d'abord les portraits de profil du XVe siècle, à la Pisanello, à la Piero della Francesca et à la Botticelli ; puis les portraits de face et à mi-corps (Léonard de Vinci) ; puis les portraits en pied, auxquels Raphaël ajouta

1. Wickhoff : *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 16-17.

toutes sortes d'accessoires destinés à compléter la caractéristique du héros. Les portraits de famille (le *Léon X* de Raphaël, entre ses neveux, les cardinaux Jules de Médicis et Rossi), le *Paul III* du Titien, entre ses petits-fils (gravé p. 55), marquent un progrès de plus; mais ce n'est pas encore le dernier. Nous voyons naître le portrait équestre (le *Charles-Quint* du Titien); puis le portrait allégorique; enfin, ce que l'on pourrait appeler le portrait de genre, en d'autres termes les personnages représentés, non plus posant tranquillement devant le peintre, mais vaquant à quelque occupation et comme surpris dans l'intimité.

Signalons ici encore la portée des innovations réalisées par les peintres italiens de la Renaissance : sans ces portraits équestres du Titien, ceux de Velasquez n'auraient probablement pas pris naissance[1].

Bien que l'on s'accorde à considérer Paul Bril (1556-1626) comme le véritable créateur de la PEINTURE DE PAYSAGE, en tant que genre spécial[2], il est certain que dès le début du XV[e] siècle la reproduction de sites plus ou moins pittoresques tenait une large place dans la peinture d'histoire ou même dans la peinture de portrait. Mais les Primitifs, qui avaient la sincérité et la précision, qualités si nécessaires pour la composition d'un paysage, n'avaient ni la science des combinaisons ni la liberté de la facture. Le premier, le Pérugin, en s'inspirant de la campagne romaine, tenta de masser et de simplifier. On cite ensuite, pour leur habileté comme paysagistes, Jean d'Udine, Perino del Vaga, Camillo Mantovano, dont Lanzi a encore vu une *Forêt*, peinte au palais de Pesaro, enfin Polidoro da Caravaggio et Maturino. Ces deux derniers peignirent (avant 1527) des paysages de dimensions colossales, avec des scènes de la vie de sainte Catherine et de sainte Madeleine, qui ornent aujourd'hui encore l'église romaine de San Silvestro, à Monte Cavallo. M. Woermann signale dans ces peintures, qui sont traitées, ou peu s'en faut, en camaïeu, la clarté de l'ordonnance et le sentiment décoratif; les détails y sont sacrifiés à l'ensemble[3]. Les autres représentants des Écoles florentine et romaine, absorbés qu'ils étaient par la peinture des figures, négligèrent de poursuivre cette voie. Bientôt, d'ailleurs, toute fraîcheur d'impression venant à leur manquer, il leur eût été difficile de briller dans un genre qui exige de l'inspiration plutôt que de la réflexion. Plus que tout autre, Michel-Ange proscrivait de ses peintures le paysage, les arbres, les fabriques, se privant ainsi de ressources inappréciables (quel cadre incomparable n'eût-il pas pu donner au *Déluge*, par exemple, à l'aide d'une masse d'eau sans bornes, d'un ciel de plomb!). Pour la première fois, l'homme, dégagé de tout décor, reconquiert chez lui sa toute-puissance, en vrai roi de la création, et il ne faut pas que n'importe quel détail oiseux le rapetisse. Le paysage même, lorsqu'il a fallu l'employer comme support des figures, est réduit à sa plus simple expres-

1. Voy. Woermann, *Geschichte der Malerei*, p. 760.
2. Wauters, *La Peinture flamande*, p. 176.
3. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1890, p. 347-348.

sion : le tertre verdoyant sur lequel reposent Adam et Ève, et, sur ce tertre, un tronc d'arbre sans branches, voilà en quoi consiste, aux yeux du Buonarroti, le monde végétal! Assurément, le cœur saigne quand on pense aux détails exquis ainsi proscrits, les fleurs dont les Primitifs avaient émaillé leur gazon, les oiseaux nichés dans les branches, toute cette poésie printanière qu'on ne retrouvera plus dans l'art italien. Mais sans ces mutilations violentes Michel-Ange eût-il pu s'élever à de telles hauteurs? Eût-il pu substituer aux idylles du xve siècle la grandiose épopée, on serait tenté de dire la grandiose tragédie, des origines du monde ?

L'École de Ferrare s'appliqua, non sans succès, à cultiver une branche trop négligée des Florentins et des Romains. Dosso Dossi passa en Lombardie pour le premier paysagiste à fresque, à l'huile ou à la gouache, surtout à partir du moment où la manière allemande (flamande) commença d'être connue. Vasari, à qui j'emprunte ce renseignement, signale ailleurs la supériorité du Corrège dans le même domaine.



L'Exécution chez Paul Véronèse.
Un des convives du Repas chez Lévi.
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

Mais c'est surtout aux Vénitiens qu'il appartenait d'accorder au paysage la place à laquelle il avait droit, d'en faire le cadre animé et pittoresque des plus belles pages d'histoire[1]. Comparés aux paysages encore si timorés des Ombriens, ceux des Vénitiens sont non seulement brillants, mais encore éloquents; ces maîtres excellent dans l'art de disposer librement les masses, de provoquer des contrastes, de mettre du mouvement dans les terrains qui se succèdent impétueux comme les vagues de la mer. Aussi bien disposaient-ils de modèles supérieurs : ils peignaient les Alpes, et les Ombriens les Apennins seulement.

1. Bibl. : Zimmermann, *Die Landschaft in der Venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians*. Leipzig, 1893.

Préparée par les Bellini, la révolution triomphe grâce aux ardents efforts de Giorgione, de Sebastiano del Piombo et du Titien.

L'art de marier les figures au paysage, cet art, à peu près complètement ignoré des peintres florentins ou romains contemporains, le Titien le porta à son apogée. La netteté, la décision, le parti pris, qu'il apporte dans ses interprétations de la figure humaine, il les retrouve lorsqu'il s'attaque à la Nature. Comme les sites qu'il déroule au fond de ses compositions sont plus vivants, plus grandioses, plus dramatiques, que ceux de ses prédécesseurs, soit vénitiens, soit ombriens! Un instant, ces montagnes déchiquetées, avec les maisons qui s'échafaudent les unes derrière les autres, m'avaient induit à croire que le maître vénitien avait subi l'influence d'Albert Dürer. Celui-ci, dans ses dessins et ses gravures, n'avait-il pas affectionné les mêmes motifs! Mais aucun doute n'est possible : de même que Léonard de Vinci, le Titien a pris pour modèles les rochers de dolomite du Frioul, ces rochers découpés en silhouettes étranges et pittoresques. Il sait d'ailleurs se passer, quand il le faut, et de montagnes, et de lacs, et de panoramas. Le site le plus modeste suffit à son ambition. Prenons son *Noli me tangere* de la Galerie nationale de Londres : au centre, un pin d'Italie qui domine tout le paysage ; à droite, un coin de village, qui n'est nullement idéalisé ; au fond, la mer. Rien de plus vrai, de plus simple, de plus sobre.

Paul Véronèse, par contre, sacrifie d'ordinaire le paysage à l'architecture. Cependant, à la villa Maser, il a peint, avec l'aide de Zelotti, une série de sites d'un grand caractère.

Les deux principaux PROCÉDÉS DE PEINTURE employés par les derniers représentants de la Renaissance sont l'huile et la fresque[1]. Il n'y a guère de maître célèbre qui ne manie les deux avec la même supériorité : tels sont le Corrège et Luini, Jules Romain et Bronzino. Toutefois les Vénitiens, abstraction faite de Paul Véronèse, accordent la préférence à la première, de même que Michel-Ange donne le pas à la seconde. Aux yeux de ces raffinés, habitués au scintillement des mosaïques byzantines, la fresque n'a pas assez d'éclat : il leur faut l'huile ou la détrempe.

Eu égard à la PEINTURE A L'HUILE, nous avons à constater la substitution progressive de la toile aux panneaux, presque exclusivement employés jusqu'à ce moment (voy. t. II, p. 576).

Si, dans ce domaine, les améliorations sont en petit nombre, en revanche il ne manqua pas de tentatives pour remettre en honneur les procédés usités

1. La meilleure source à consulter pour la technique de la peinture au XVI[e] siècle est le « Proemio » de Vasari (édit. Milanesi, t. I, p. 168-213). Il serait à souhaiter que cette partie si intéressante de l'ouvrage de l'éminent historien, biographe et théoricien, fût enfin traduite en français. On ne s'explique pas pourquoi Leclanché l'a omise dans sa traduction. Voy. en outre les traités de Cellini, de Lomazzo, de Borghini, etc.

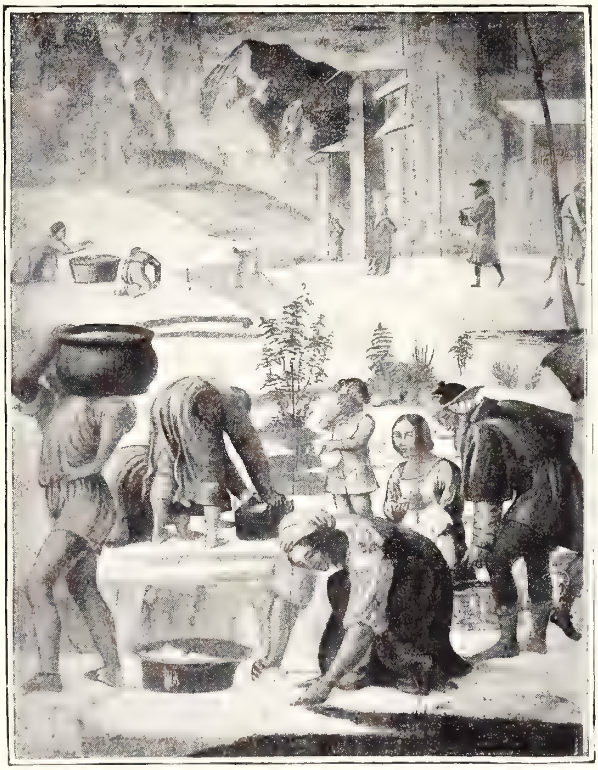


L'Enlèvement d'Europe, par le Titien. (Musée du Louvre.)

(D'après la photographie de MM. Braun, Clément et Cie)

avant l'invention de la peinture à l'huile. Domenico Beccafumi estimait que la peinture « a tempera » se conserve mieux que celle à l'huile, et citait à l'appui les ouvrages de Signorelli, des Pollaiuolo et des autres maîtres qui s'étaient servis de ce dernier procédé. Leurs ouvrages avaient, affirmait-il, moins de fraîcheur que ceux de leurs prédécesseurs, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli. Aussi résolut-il de revenir à la « tempera » pour peindre une Madone accompagnée de plusieurs saints, que lui avait commandée la confrérie de San Bernardino.

Il convient d'ajouter que dorénavant la durée de la peinture à l'huile est compromise par le vernis. Combien de tableaux intacts sont parvenus jusqu'à nous[1] !



Le Paysage chez Bern. Luini.
La Récolte de la Manne. (Musée de Brera à Milan.)

La FRESQUE à son tour rencontra de l'hostilité[2]. De longue date les Vénitiens témoignaient de la répugnance contre ce procédé. Fra Sebastiano del Piombo le remplaça par l'huile (voy. t. II, p. 574). On sait que ce fut cette antipathie qui le brouilla irrévocablement avec son ancien allié Michel-Ange : le pape se montrait perplexe dans le choix du procédé qui serait employé pour le *Jugement dernier*. Sebastiano lui persuada de recourir à l'huile, et force tut à Michel-Ange de se plier à ces exigences. Mais tout à coup il se révolta et interrompit le travail. Sollicité, pressé,

1. Les contemporains déjà critiquaient chez certains maîtres, tels que Jules Romain, l'abus de couleurs peu résistantes, par exemple le noir (composé soit de charbon, soit d'ivoire, soit de noir de fumée, soit encore de papier brûlé : Vasari, t. V, p. 533. Cf. notre t. II, p. 86, 573). — On n'hésitait pas, d'autre part, à faire usage de couleurs extrêmement coûteuses : tel le bleu d'outre-mer, qui, vers le milieu du XVI[e] siècle encore, valait 60 écus l'once (Pino, *Dialogo di Pittura*, fol. 18. Venise, 1548. — Voir aussi Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 329).

2. La fresque, d'après la définition de Stendhal, cherche de plus grands résultats que la peinture à l'huile en suivant la nature de moins près (*Histoire de la Peinture en Italie*, nouv. édit., p. 124).

forcé dans ses derniers retranchements, il répondit qu'il ne voulait peindre qu'à fresque, et que peindre à l'huile était un art bon pour les femmes, ou pour des personnes indolentes et fainéantes, à la façon de Sebastiano. Il fit donc jeter à terre les essais faits sous la direction de celui-ci et se brouilla avec lui pour toujours.

Un autre Vénitien, le Titien, traita le premier la peinture à l'huile dans les dimensions colossales jusqu'alors réservées à la fresque.

A Florence même celle-ci avait ses détracteurs : tel le Rosso. Un peintre fixé dans la même ville, Pontormo, se servit de l'huile pour peindre sur un enduit sec.

Il faut avoir vu, à la villa Barbaro, les compositions de Paul Véronèse, pour savoir ce que peut donner la fresque entre les mains des génies si libres et si heureux de la Renaissance; quelle fraîcheur ce procédé si expéditif conserve aux impressions, et avec quel mélange de pétulance et de sûreté un Raphaël, un Sodoma, un Véronèse, savaient improviser!

La fresque eut à compter avec un procédé qui, longtemps négligé, s'était de nouveau affirmé vers la fin du XVe siècle et qui à partir de ce moment avait fait des progrès rapides dans la faveur des artistes aussi bien que dans celle du public. Nous voulons parler de la MOSAÏQUE. Le Titien lui prêta l'appui de son grand talent; il défraya notamment de cartons les mosaïstes chargés de décorer le portique de la basilique de Saint-Marc.

Quant aux procédés nouveaux qui prirent naissance à cette époque, ils étaient plus curieux que féconds.

Vasari consacre une longue description à la PEINTURE SUR PIERRE inventée par Fra Sebastiano del Piombo, et dont l'emploi devint chez le maître vénitien une véritable monomanie. Nous savons par l'inventaire dressé à sa mort qu'à ce moment son atelier contenait une foule de tableaux sur pierre (« quadri de preta »), puis des pierres préparées pour recevoir les peintures (« quadri di preda senza depengersi niente »), enfin des scies ou autres instruments pour façonner ces pierres.

Parmi les autres innovations du XVIe siècle, on cite la PEINTURE SUR ARDOISE (*David vainqueur de Goliath*, par Daniel de Volterra, au musée du Louvre) et la peinture sur tissu d'argent inventée par Livio Agresti de Forli.

La PEINTURE EN GRISAILLE OU EN CAMAÏEU, qui avait été principalement cultivée pendant la période précédente par Mantegna, trouve de son côté d'assez nombreux sectateurs, surtout dans l'Ecole florentine : tels furent Andrea del Sarto, Perino del Vaga, qui s'en servit pour une *Submersion de Pharaon*, Lappoli, qui en fit usage pour une *Mort d'Orphée*, et bien d'autres.

Le DESSIN ne pouvait manquer de se régler sur les évolutions de la peinture.

Rien qu'à s'attacher aux têtes, trop souvent vides et comme atrophiées, on constate la décadence de ce procédé, naguère si intéressant[1].

Si déjà dans les peintures ou les sculptures, que la plupart des dessins avaient mission de préparer, la tendance à l'improvisation domine[2], malgré les difficultés inhérentes à une exécution somme toute assez compliquée, que peut-il subsister dans des croquis que la plume trace sur le papier en courant et comme en se jouant! Seuls ceux de Michel-Ange et de quelques autres Florentins, Andrea del Sarto, Rosso, etc., puis ceux de Jules Romain, conservent de la fermeté. — Toutefois, si les formes sont moins arrêtées et creusées, elles sont peut-être plus enveloppées. On s'efforce de donner une idée d'ensemble plutôt que de rendre les détails.

Le choix des procédés a tout naturellement suivi les mêmes fluctuations. La mine d'argent a complètement disparu; la plume perd de sa faveur; par contre, le lavis à l'encre de Chine ou à la sépia, la sanguine, le fusain et la pierre d'Italie font fureur. On en varie d'ailleurs à l'infini la composition, en leur associant le bistre et d'autres teintes. Il faut signaler également la vogue dont commencent à jouir les dessins aux trois crayons, peu goûtés jusqu'alors[3].

La sanguine a pour adeptes Michel-Ange, Andrea del Sarto, le Corrège, le Parmesan, le Primatice, qui la relèvent toutefois de temps en temps par des rehauts blancs. La pierre noire est le procédé de prédilection de Sebastiano del Piombo et de Daniel de Volterra. Jules Romain et Rosso se servent d'habitude de la plume, à laquelle ils associent des rehauts; c'est la plume également que le Titien préfère. Quant à Véronèse, il a un faible pour le lavis à l'encre de Chine et les rehauts blancs, sur un papier bleuâtre teinté de gris, d'un effet peu heureux.

Les dessins de Michel-Ange méritent une étude à part, car le Buonarroti ne s'est pas seulement servi de ce procédé pour préparer ses statues ou ses fresques; il n'a pas seulement envisagé le fusain ou la sanguine comme un intermédiaire entre la conception première d'un sujet et l'interprétation de ce sujet au moyen de la peinture ou de la sculpture : il a aussi considéré le dessin

1. Ne nous dissimulons pas que, déjà dans les dessins de la dernière manière de Raphaël, on trouve de ces conformations de têtes défectueuses, de ces bouches indiquées par un petit trait sans caractère. Tel est le Saint Paul dans le dessin du Louvre connu sous le titre des *Cinq Saints*.

2. On raconte que telle était la facilité de production de Luca Cambiaso, que ses dessins s'amoncelaient en tas dans un coin de son atelier et que sa femme et sa servante y puisaient sans scrupule pour allumer le feu.

Cependant dès lors on commençait à collectionner des dessins, témoin Vasari, dont le *Libro di disegni* réunit tant de documents précieux.

3. Cellini mentionne le dessin au charbon, le dessin au crayon blanc (« biacca »), à la plume, à la pierre noire (« matita »), à la sanguine (« una pietra rossa et nera... lapis amatita »). Ce dernier procédé, ajoute-t-il, a été inventé de nos jours. Il indique la manière de laver ces dessins avec un pinceau trempé dans l'encre. Du dessin à la mine d'argent, il n'est plus question. (*I Trattati*, édit. Milanesi, p. 215.)

comme un but, et a pensé qu'il pouvait produire des œuvres distinctes, formant par elles-mêmes un tout complet. La plume, le fusain ou la pierre d'Italie, la sanguine[1], tels sont ses trois procédés favoris. La mine d'argent, si chère aux Primitifs, ne lui aurait pas permis de donner assez de relief à ses figures, et il semble n'en avoir jamais fait usage. D'autre part, le lavis ou l'aquarelle lui eussent pris trop de temps; ils se seraient mal accordés avec son style si sobre et si concis.

Parmi les têtes d'étude de Michel-Ange (les collections les plus riches en dessins du maître sont le Louvre, le Musée des Offices, l'Albertine de Vienne, le Musée Britannique, l'Université d'Oxford et le Cabinet de la Reine à Windsor), on admire tour à tour des physionomies pleines de mélancolie ou pleines de fierté, dont chacune traduit à sa manière quelque grande passion. Cette interprétation est si forte, si décisive, que nous avons de la peine à nous figurer la Frayeur, par exemple, comme l'Orgueil ou la Tristesse, sous des traits autres que ceux que Michel-Ange leur a donnés.

Lorsqu'il n'obéissait pas à la préoccupation du modelé, Michel-Ange traçait ses dessins d'une plume ferme et brutale, fière et presque sauvage : il est là tout entier, convaincu et hautain, sacrifiant le détail à l'ensemble, l'analyse à la synthèse.

Constatons à ce sujet l'antagonisme entre son tempérament et celui de Raphaël : ce dernier a perdu des années en tâtonnements; il a eu plusieurs manières consécutives; à de certains moments, il a même sacrifié presque simultanément, dans des ouvrages exécutés à peu de semaines d'intervalle, à la manière ombrienne et à la manière florentine. Michel-Ange, au contraire, a affirmé dès le principe son opiniâtreté sublime.

Ces dessins si expressifs ont cependant quelque chose de saccadé : ils s'imposent à l'esprit, mais ne le charment pas, ne le reposent pas, comme les purs et suaves dessins de Léonard de Vinci et de Raphaël, si admirablement rythmés et traités avec tant d'amour. On ne s'aperçoit que trop que Michel-Ange est pressé d'arriver à ses fins, qu'il fait courir sa plume pour terminer plus tôt, qu'il ménage ses traits comme un ouvrier économe ménage la matière première. Il voudrait pouvoir tout dire avec un simple contour, et parfois il y réussit; nul n'a condensé plus de volonté ni mis plus de mouvement dans des figures moins chargées de travail.

Despotique et excessif en tout, poussant l'expression des sentiments aux dernières limites du pathétique, et restreignant par contre l'exécution aux moyens les plus élémentaires, le Buonarroti a réalisé des tours de force dans ses dessins comme dans ses fresques et ses statues.

Parmi les autres Florentins qui cultivèrent le dessin avec le plus d'ap-

1. D'après Portheim, Michel-Ange n'employa la sanguine qu'à partir de 1504. (*Repertorium* 1889, p. 145.)



Étude d'ane, par Bandinelli. (Musée du Louvre.)

(D'après la photographie de MM. Braun, Clément et Cie)

plication, on est surpris de trouver Bandinelli : ses études à la plume ou à la pierre d'Italie sont de la facture la plus large et la plus ferme; malgré l'hostilité professée par leur auteur à l'égard de Michel-Ange, ils révèlent avec la dernière évidence l'imitation de ce modèle incomparable (voy. p. 414).

Les dessins tiennent plus de place encore dans l'œuvre de Jules Romain; ce maître, à ce qu'affirme Vasari, rendait toujours mieux ses idées dans une esquisse que dans un tableau; il y montrait plus de vivacité, de fierté et de sentiment; cela tenait peut-être à ce qu'il exécutait un dessin en une heure, plein d'ardeur et dans tout le feu de l'improvisation, tandis qu'il employait des mois et des années à une peinture. Celles-ci finissaient par engendrer en lui la lassitude; la vivacité et l'enthousiasme qui signalent le début d'un travail venant à faire défaut, il n'est pas étonnant qu'elles n'offrent pas la même perfection que les ébauches.

A l'inverse de Jules Romain, le Corrège se montrait inférieur comme dessinateur. Ses dessins, Vasari le constate, ne donnent qu'une idée incomplète de son talent.

A Venise, à peine si l'un ou l'autre coryphée nous a laissé quelque croquis plus ou moins sommaire. Giorgione avait pour principe que peindre à l'aide des couleurs seules, sans dessiner d'abord sur le papier, était le vrai et meilleur moyen d'opérer. Mais il ne s'apercevait pas — ses contemporains déjà en ont fait la remarque — qu'il est nécessaire, à qui recherche une ordonnance convenable et une combinaison harmonieuse des motifs, d'en faire d'abord l'essai sur le papier, afin de voir comme le tout s'agence[1].

Sauf quelques exceptions, les dessins du Titien sont du second ordre : c'est que des contours trop arrêtés l'auraient plutôt gêné pour ses peintures, dans lesquelles il s'efforçait de fondre tous les détails dans l'harmonie générale. Par contre, certains croquis, tels que l'étude pour l'*Assassinat d'une Femme par son mari* (Musée de l'École des Beaux-Arts) et l'étude pour l'*Assomption* (Musée du Louvre), offrent une souplesse, un rythme, une sonorité incomparables. Si l'*Enlèvement d'Europe*, exposé sous le nom du Titien au Musée du Louvre, appartient véritablement au maître, il nous montre avec quelle ampleur celui-ci savait manier la plume, et comme il s'entendait à multiplier les détails sans tomber dans la confusion.

Quant aux dessins de Paul Véronèse, ils ont quelque chose de hâtif et de frivole, tout comme ceux du Tintoret.

La loi du déplacement des centres d'art, que nous avons si souvent constatée pour les périodes précédentes, se vérifie avec une rigueur mathématique pour la peinture de la Fin de la Renaissance. Seules les Écoles jeunes, celles de Parme, de Venise, de Milan, et en général de la Haute-Italie, conservent de la fraî-

1. Vasari, t. VII, p. 427.

cheur et de la fougue; les Écoles anciennes, au contraire, celles de la Toscane et de l'Ombrie, deviennent incapables d'un effort fécond (voy. p. 4, 202-204). Un autre phénomène qui prouve jusqu'à l'évidence que la peinture forme l'expression par excellence de la Renaissance italienne, c'est la constitution de tant d'Écoles distinctes, si nettement caractérisées. Alors que, pour l'architecture et la sculpture, nous avons eu à compter avec des pénétrations et des croisements sans nombre (voy. p. 327), pour la peinture les aspirations régionales se font jour avec une clarté et une force qui ne laissent rien à désirer. Bien plus, tout artiste doué de quelque talent parvient à se dégager de la collectivité et à accentuer sa manière. Ce seront les peintres désormais, non les sculpteurs ou les architectes, qui prêteront un corps à tant de généreuses passions, à tant de rêves poétiques.



Casque italien du XVI[e] siècle
en fer repoussé, ciselé et damasquiné.



Modèle de Broderie du XVIe siècle.
La « vera Perfettione del Disegno. » (Venise, 1591.)

CHAPITRE II

MICHEL-ANGE PEINTRE.

Honoré des conseils de Ghirlandajo et initié aux secrets de celui qui passait alors pour le plus habile peintre de Florence, Michel-Ange, malgré sa passion pour la sculpture, céda plus d'une fois à la tentation de reprendre en main les pinceaux [1].

Durant l'intervalle compris entre son admission dans l'atelier de Ghirlandajo, en 1488, et son second voyage à Rome, l'adolescent ne cessa de s'exercer dans ce domaine.

Il semble avoir peint d'abord la *Mise au tombeau*, retrouvée il y a une

1. Il est à peine nécessaire d'insister sur les différences fondamentales entre le style du maître et celui de l'élève : chez Ghirlandajo, la recherche du pittoresque (types, costumes, mobilier, ornements) l'emporte sur celle du grand style, sur la poursuite de figures plus ou moins idéales, d'un costume se rapprochant de celui de l'antiquité, du moins par sa simplicité, tel qu'il est de règle chez Michel-Ange, tout comme chez Léonard, quelle que soit d'ailleurs la différence entre les aspirations des deux maîtres. Michel-Ange aime à condenser tout un monde de sensations dans un personnage unique, Ghirlandajo a besoin d'acteurs nombreux, de brillants accessoires, pour frapper le spectateur. Et dans ces personnages mêmes, quelle maigreur de dessin, comparée à l'ampleur, au relief extraordinaire, que le Buonarroti saura mettre dans ses toutes premières créations ! Comme Ghirlandajo, malgré son étude de l'antique, est resté pauvre et maniéré en regard de son immortel disciple ! Aborde-t-il le nu, il le fait avec une insuffisance

trentaine d'années et acquise par la Galerie nationale de Londres. La composition manque de facilité et d'harmonie, comme la plupart des peintures du maître : mais quelle tournure dans les personnages ! Ils respirent une sorte de grandeur sauvage. L'expression de l'effort physique l'emporte ici, comme souvent à cette époque, sur celle de la douleur morale. Le corps du Christ surtout est un morceau d'une rare puissance, digne d'être rapproché de la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome.

Une seconde peinture, également conservée à la Galerie nationale de Londres, la *Madone de Manchester*, nous montre la Vierge apprenant à lire à l'Enfant Jésus ; le petit saint Jean-Baptiste et quatre adultes — quatre anges — assistent à la scène. Ici la fierté s'allie à la tendresse et à l'émotion [1].

La *Sainte Famille de Doni* (gravée p. 3), un des joyaux de la tribune des Offices, est le plus important des tableaux de chevalet de Michel-Ange. Pour la première fois, en tant que peintre, le maître s'est efforcé de serrer de près la composition ; bien plus, de réaliser un thème ardu d'ordonnance en inscrivant ses figures dans un cercle. On sait qu'à cette époque Fra Bartolommeo et Raphaël s'attaquaient, de leur côté, à ces problèmes, qui, encore entourés de difficultés pour Michel-Ange, se trouvèrent si complètement résolus, grâce aux efforts des deux amis. L'ouvrage de Michel-Ange se distingue donc, non point par l'excellence du groupement (ignorant ou dédaignant les règles de la perspective aérienne et les effets pittoresques proprement dits, il ne parvint jamais à disposer nettement les différents plans de ses peintures, pas plus qu'il ne se souciait de donner à ses compositions la netteté architecturale), mais par la science consommée du dessin, qui éclate dans le raccourci des trois figures principales, par l'aisance des mouvements dans ces attitudes si compliquées, non moins que par le sérieux, la gravité et l'originalité des figures. Ce n'est point l'idylle traitée vers la même époque, avant tant d'amour, par Raphaël ; c'est une page grandiose, sévère, pleine de pressentiments.

En 1504 Michel-Ange reçut de ses concitoyens une mission bien autrement flatteuse : ils lui demandèrent de peindre, au Palais Vieux, en regard de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci (t. II, p. 796), un épisode de la guerre de Pise, la *Bataille de Cascine*. Le travail semble avoir été commencé quelques

choquante, par exemple dans le *Baptême du Christ*. Comparons-nous ses *Évangélistes*, inscrits dans les segments triangulaires des voûtes, avec les *Prophètes* de Michel-Ange, quel abîme ! Ce sont des figures correctes, à l'expression sérieuse, aux draperies savamment disposées, mais qui ont le tort d'être écrasées par les gigantesques créations de la Sixtine. Le *Jugement dernier*, peint dans l'abside de Santa Maria Novella, provoque un autre rapprochement non moins redoutable. L'ensemble abonde d'ailleurs en qualités séduisantes : ce coloris ambré, d'une distinction si grande, l'élégance des Florentines qui assistent à la naissance de saint Jean-Baptiste, etc.

1. L'authenticité des deux tableaux de Londres n'est pas universellement admise. M. Reiset s'est prononcé contre elle (*Une Visite à la National Gallery en 1876*, t. I, p. 82-89). Il en est de même de M. Wölfflin (*Die Jugendwerke des Michel-Angelo*). — M. Frizzoni, au contraire, admet sans réserve aucune l'authenticité de la *Mise au tombeau*, tandis qu'il se refuse à reconnaître la main du maître dans la *Vierge de Manchester* (*Arte italiana del Rinascimento*, p. 263-265).



La Vierge, Sainte-Anne et l'Enfant Jésus, par Michel-Ange (Musée du Louvre).

mois après celui de Léonard. Les payements faits à Michel-Ange vont en effet du 30 octobre 1504 au 30 août 1505, époque à laquelle il livra le carton qu'il avait exécuté dans une salle de l'hôpital des Teinturiers, à Sant' Onofrio, mise à sa disposition par le gouvernement florentin [1].

Quelques mots d'abord sur le sujet imposé à l'artiste : le souvenir de la bataille de Cascine, livrée par les Pisans aux Florentins, jouissait d'une grande popularité à Florence, et, de fait, l'exploit avait été des plus honorables. Un dimanche du mois de juillet 1364, par une chaleur étouffante, l'armée florentine, composée de 15000 hommes, n'avait pu résister à la tentation de se baigner dans l'Arno ou de se laisser aller au sommeil sous de frais ombrages. Le chef de l'armée pisane, le célèbre condottière anglais John Hawkwood (Giovanni Acuto), avait voulu profiter de cette occasion pour surprendre l'ennemi; il s'était avancé sans bruit, et les Florentins ne s'étaient aperçus de son approche qu'en entendant un cri de guerre formidable. Quoique surpris, les gardes du camp opposèrent une résistance désespérée et donnèrent à leurs compagnons le temps d'accourir à leur secours. Aussitôt le combat changea de face : les Florentins prirent les Pisans en flanc et les repoussèrent jusqu'à la ligne de leurs bagages. Hawkwood, voyant que le coup était manqué, se retira avec ses Anglais, tandis que les Pisans, incapables de résister à l'élan des Florentins, se sauvèrent en désordre, laissant entre les mains des vainqueurs 2000 prisonniers et, sur le champ de bataille, d'innombrables morts ou blessés [2].

Quelles vicissitudes la composition traversa-t-elle avant de revêtir la forme sous laquelle elle est connue? Il est difficile de le deviner, vu la rareté des études préparatoires. La plus complète de ces études, celle de la collection Albertine, à Vienne, offre de grandes variantes avec l'œuvre définitive et peut être considérée comme la pensée première du maître [3]. Dans l'intervalle qui sépara l'esquisse du carton, Michel-Ange retourna plusieurs figures : l'homme qui sort de l'eau se trouve à droite dans l'esquisse, à gauche dans le carton; il montre la partie antérieure du corps dans la première, le dos dans le second.

Constatons, avant d'aller plus loin, que la partie actuellement connue de la *Guerre de Pise*, l'épisode des baigneurs, n'est qu'un fragment de la composition. Vasari, en effet, parle formellement de nombreux cavaliers qui commencent le combat. (« Si vedono infiniti combattendo di cavallo cominciare la zuffa. ») L'Université d'Oxford, de son côté, possède un certain nombre de dessins, représentant des cavaliers et se rapportant très certainement au carton en question [4].

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 92-93.

2. J'emprunte les principaux traits de cette description à un travail de Thausing publié dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XIII (1878).

3. Les deux peintures que l'on aperçoit au-dessus de la *Guerre de Pise*, dans l'esquisse de la collection Albertine — *Saint Georges tuant le dragon* et *Saint Jean baptisant*, — n'ont rien à faire avec Michel-Ange.

4. Robinson, n[os] 1, 15-19; — Fischer, pl. 1, 10-12, et p. 4. Ces dessins nous montrent que le fond était beaucoup plus riche qu'il ne paraît sur les gravures anciennes. — La collection

La gravure de Marc-Antoine montre également plusieurs combattants dans la forêt du fond.

Le moment représenté par Michel-Ange dans le groupe central est celui où les Florentins, occupés à se baigner ou endormis sur le gazon, entendent la trompette d'alarme. Aussitôt ils se précipitent hors de l'eau, passent à la hâte leurs vêtements, saisissent leurs armes et s'élancent au-devant de l'ennemi.

Dans le carton de Michel-Ange, comme dans la *Sainte Cène* de Léonard, nous assistons à l'explosion produite dans un groupe d'hommes, soit par une parole, soit par un signal qui doit tous les frapper d'une commotion électrique. Seulement, ici, les émotions intimes et l'analyse psychologique ne comptent plus : ces soldats robustes et belliqueux ne connaissent que les sentiments guerriers et l'effort physique; et cet effort, l'artiste l'a rendu avec une sûreté, une énergie incomparables. Rien n'égale la vivacité des mouvements, la hardiesse des raccourcis, la fierté des attitudes. Le souffle du dieu de la guerre a pénétré dans ces superbes corps d'athlètes. L'un, qui a déjà endossé sa cuirasse, se dépêche de boucler ses chausses; un autre passe à la hâte son pourpoint; d'autres se précipitent hors de l'eau, escaladent la rive escarpée, tandis qu'un de leurs camarades, sur le point de couler à fond, ne peut plus que tendre hors de l'eau ses mains pour appeler au secours; puis c'est le vieillard couronné de lierre qui s'efforce inutilement de faire entrer sa jambe dans sa culotte mouillée; et le clairon qui se précipite, pareil à l'ouragan, au milieu du groupe; et cet homme âgé qui, tout saisi, serre sa pique avec une sorte d'effroi; ou encore celui qui, armé de pied en cap, s'élance joyeux au-devant des ennemis. Le seul épisode qui paraît déplacé et qui jure, c'est le soldat nu étendu sur le sol, à côté des autres, et qui se retourne nonchalamment pour découvrir la cause du bruit; il n'est pas possible que, placé si près d'eux, il n'ait pas entendu le signal en même temps que ses camarades; son attitude ralentit et paralyse de ce côté l'action, si véritablement entraînante, de tout le reste de la composition[1]. Serait-ce que Michel-Ange, après avoir inventé cette pose si naturelle et si pittoresque, n'aurait pas pu consentir à la sacrifier après coup aux exigences de la vraisemblance dramatique?

Rien ne saurait marquer plus clairement que le carton de la *Guerre de Pise*

Albertine possède en outre une étude pour trois des acteurs de la *Bataille* (Braun, n° 37). — Un dessin de l'Académie de Venise (Naya, n° 206) reproduit les deux personnages nus de l'extrême droite, celui qui se montre de profil, sonnant du clairon, et celui qui se retourne; un dessin du Louvre (n° 131), le personnage agenouillé qui étend le bras droit et celui qui revêt la cuirasse; quatre autres figures nous sont connues par un dessin de Daniel de Volterra, au Musée des Offices. La gravure de Marc-Antoine nous a conservé, de son côté, l'épisode des *Grimpeurs* (copié dans des vitraux français du XVI[e] siècle : Bouillet, *les Vitraux de l'église de Conches*, p. 77); une gravure d'Ag. Veneziano (Bartsch, n° 423) et une grisaille de la collection du comte de Leicester, à Holkham, reproduisent la partie centrale de la composition.

1. Il faut faire observer que l'homme couché, qui se retourne tranquillement, est gravé à part, seul, dans un paysage (Cabinet des Estampes, E. a 19. Réserve anonyme); ainsi s'expliquerait pourquoi il écoute : il semble qu'il soit éloigné des autres.

l'antagonisme entre l'art du XVIe siècle et l'art des Primitifs. Ceux-ci, avant tout observateurs consciencieux, autant par scrupule que par impuissance à transporter un sujet dans le domaine de la fiction, se seraient appliqués à représenter l'action avec la fidélité la plus rigoureuse; alors même qu'ils n'auraient



Les Grimpeurs. (Fragment de la Guerre de Pise.)
D'après la gravure de Marc-Antoine.

pas essayé d'embrasser d'un coup d'œil le champ de bataille avec les mille épisodes de la lutte, ils se seraient du moins efforcés de reproduire exactement les costumes, les armures, peut-être même les traits des principaux combattants. Ils nous auraient offert une mêlée dans le genre de celles de Paolo Uccello ou de Piero della Francesca.

Michel-Ange, par une inspiration aussi téméraire qu'heureuse, se place au-

dessus de tels calculs. Un esprit fougueux comme le sien ne pouvait s'accommoder d'une interprétation terre à terre. Que lui importe la vérité historique, que lui importe la vraisemblance même! Il est assez sûr de lui pour savoir qu'une fois sa composition terminée, l'imagination des spectateurs, fascinée, subjuguée par cette volonté plus forte, ne saura plus voir l'événement que sous les traits sous lesquels il lui aura pris fantaisie de le représenter. Et que parlé-je ici de fantaisie? C'est le mot conviction qu'il faut prononcer vis-à-vis d'un maître de cette taille. Lui-même s'est persuadé que l'événement s'est passé ainsi, et c'est parce qu'il en est si intimement convaincu qu'il nous fait si facilement accepter sa vision.

A vrai dire, c'est une mêlée épique entre des lutteurs élevés dans la palestre, dont les muscles ont été développés par les exercices de tous les jours, et qui sont habitués à combattre nus; ce n'est point une bataille du moyen âge ou de la Renaissance, où des armures savamment combinées protégeaient toutes les parties du corps, et cet exemple doit être ajouté à tous ceux qui démontrent l'action profonde exercée par l'antique sur Michel-Ange.

J'ajouterai qu'abstraction faite du *Jugement dernier* de Signorelli, à la cathédrale d'Orvieto, jamais on n'avait vu dans un tableau tant de figures nues à la fois.

Ce qui frappa avant tout les contemporains, ce fut la hardiesse et la sûreté des attitudes : ce guerrier qui, vu de dos, se retourne pour boucler sa cuirasse; cet autre qui, agenouillé, se penche vers le fleuve pour tendre la main à un de ses camarades, dans une pose qui rappelle le groupe des lutteurs antiques de la tribune de Florence[1]; ou encore celui qui s'élance tout nu vers l'ennemi. Quelle science prodigieuse des raccourcis, et plus encore, quelle science de ces impulsions, en quelque sorte inconscientes, qui transportent le corps humain!

Pour des motifs que l'on ignore, Michel-Ange, dont le carton semble — comme il a été dit — avoir été terminé vers le mois de mars 1505, renonça, comme Léonard de Vinci, à le traduire en peinture[2]. Désespéré de ce double échec, le gouvernement florentin résolut de prouver du moins à ses concitoyens combien avait été judicieux le choix qu'il avait fait des deux grands artistes et quel effort gigantesque représentaient leurs compositions. En 1506, il donna l'ordre d'exposer les cartons dans la salle du Pape. L'exposition provoqua un enthousiasme indescriptible : de près et de loin on accourait pour contempler les deux chefs-d'œuvre.

1. Ce groupe toutefois ne fut découvert qu'en 1583, à Rome (Dütschke, t. III, p. 244); mais Michel-Ange a pu en connaître quelque réplique.

2. On a objecté que le départ de Michel-Ange pour Rome, où l'appelait Jules II, avait été la cause de l'interruption du travail. Mais, en 1506, l'artiste fit un long séjour, de sept mois au moins (avril à novembre), dans sa ville natale, et aurait parfaitement pu mener à bonne fin la peinture de la *Guerre de Pise*.



La « Furia », par Michel-Ange. (Musée des Offices.)

Parmi ceux qui étudièrent le carton de Michel-Ange, ce comble, ou comme dit Vasari, cette extrémité de l'art, il faut citer : Aristotele da San Gallo, Ridolfo Ghirlandajo, Raphaël, Granaccio, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto, Tribolo, Jacopo da Pontormo, Perino del Vaga, puis Benvenuto Cellini. Désormais la liberté et la fierté des attitudes devinrent le principal objectif des artistes; la grâce, la beauté, le charme, ne vinrent plus qu'au second rang; faire puissant, faire terrible, telle sera la devise de l'art italien.

Le personnage qui produisit peut-être le plus d'effet sur les contemporains est ce vieux soldat couronné de lierre, qui, assis à terre, cherche à passer ses chausses et ne peut y parvenir, parce qu'elles ne veulent pas glisser sur ses jambes mouillées : son visage contracté exprime à la fois l'effort et la contrariété[1]. Ce motif, qui n'est pas exempt d'une intention comique, est le seul qui rappelle les habitudes des Primitifs. Il n'appartient d'ailleurs pas tout entier à Michel-Ange : Masolino l'avait déjà employé dans ses fresques de Castiglione d'Olona (voy. t. I, p. 611). Le guerrier vu de dos, qui boucle son ceinturon, ne rappelle pas moins, par l'effet de torse, l'homme qui, debout à droite, dans la fresque de Masolino, s'essuie la tête en tournant le dos au spectateur. Mais comme tout cela est transfiguré !

Après l'exposition publique, Michel-Ange, qui se montrait inexorable toutes les fois qu'il s'agissait de défendre ses droits de propriété artistique (il ne respectait pas toujours au même point ceux des autres), fit enfermer son carton de manière que personne ne pût le voir[2]. Il fut la première victime de sa méfiance. Vasari rapporte qu'en 1512, lors de la révolution qui rendit le pouvoir aux Médicis, le sculpteur Bandinelli, son ennemi acharné, s'introduisit dans la pièce où était conservé le chef-d'œuvre et le mit en morceaux. Ailleurs le biographe dit que cet acte de vandalisme fut commis plus tard dans le palais des Médicis, pendant la maladie du duc Julien.

Les fragments qui existent de la *Guerre de Pise* ne servent qu'à aviver les regrets que cause la perte d'un tel chef-d'œuvre.

De 1508 à 1512, Michel-Ange se consacra exclusivement à un ouvrage qui, mieux partagé que tant d'autres de ses entreprises, forme un tout complet,

1. Copié par Pontormo dans un dessin à la sanguine, exposé au Musée des Offices (Braun, n° 338).

2. Voy. les *Lettere di Michel Angelo*, édit. Milanesi, p. 95. En 1510, la peinture ou le carton se trouvait encore dans la salle du Palais Vieux : « Nella sala grande nuova del Consiglio majore, lunga brac. 104, largo 40, è una tavola di fra Philippo, li cavalli di Leonar Vinci et li disegni di Michelangelo. » (Albertini, *Memoriale di molte Statue e Pitture della città di Firenze* ; réimpression, p. 15.) L'anonyme de M. Milanesi (qui écrivait après 1519) la vit encore au même endroit : « E la maggior parte del cartone della sala del consiglio, del quale è il disegno del gruppo de cavalli che oggi in opera si vede, rimase in Palazo. » (P. 9.) Paul Jove mentionne également l'ouvrage comme existant encore de son temps.

achevé jusque dans ses moindres détails. Le lecteur devine que je veux parler des fresques de la chapelle Sixtine.

On a prétendu, jusqu'à ces derniers temps, que les ennemis de l'artiste, désirant le desservir, persuadèrent au pape de lui confier la décoration du plafond de la Sixtine. Rien de plus faux : les documents publiés à l'occasion du centenaire le prouvent surabondamment; ils nous apprennent que le projet de décoration de la Sixtine remonte à l'année 1506, que l'initiative en revient à Giuliano da San Gallo, l'ami de Michel-Ange (il était assez naturel que les Florentins se soutinssent mutuellement contre les représentants des colonies rivales fixées à Rome); enfin, que Bramante, loin de l'appuyer, le combattit de toutes ses forces[1].

Il fut d'abord question d'orner les lunettes des figures des douze Apôtres et le reste de la voûte de motifs d'ornement. Ce programme reçut même un commencement d'exécution. Mais Michel-Ange ne tarda pas à s'apercevoir que ces douze personnages isolés produiraient un effet mesquin, et il proposa au pape une décoration infiniment plus riche en figures et d'une portée symbolique bien autrement haute. Jules II, toujours passionné pour le colossal, accepta avec enthousiasme.

Michel-Ange s'était mis à l'œuvre le 10 mai 1508; vers l'automne de 1510, il avait terminé les peintures de la voûte proprement dite; au mois d'octobre 1512, les pendentifs et les lunettes étaient achevés à leur tour, et la chapelle pouvait enfin être livrée à l'admiration publique. Ce cycle colossal a donc été exécuté dans le délai si court de quatre années, et par un seul homme; exemple de labeur et de fécondité unique très certainement dans les annales de l'art moderne. L'énergie et la puissance de concentration dont Michel-Ange fit preuve pendant ce laps de temps tiennent du prodige. Enfermé dans la chapelle, il n'y laissait pénétrer âme qui vive; à peine le pape obtenait-il la faveur de visiter parfois le chef-d'œuvre qu'il payait.

D'innombrables difficultés entravèrent le travail. Mais cette fois la résolution prise par Michel-Ange de mener à fin l'œuvre quand même était si énergique, qu'elle triompha de tous les obstacles. Ce fut d'abord l'erreur commise par Bramante dans la construction de l'échafaudage : il fallut que Michel-Ange le fît démolir, puis en dessinât un autre lui-même. Ensuite l'insuffisance des collaborateurs : Michel-Ange, qui ignorait la technique de la fresque, avait fait venir de Florence son ami Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Indaco le vieux, Agnolo di Dominio et un certain Aristotele. Mais, mécontent de leurs essais, il effaça tout ce qu'ils avaient peint,

1. Voy. mon *Raphaël*, 2e édit., p. 638. — « Cette voûte obscure et solitaire dans laquelle il passa au moins cinq ans (1507-1512), fut pour lui, a dit Michelet, l'antre du Carmel, et il y vécut comme Élie. Il y avait un lit, sur lequel il peignait pendu à la voûte, la tête renversée. Nulle compagnie que les Prophètes et les sermons de Savonarole. » (*Histoire de France*, t. VII, p. 284.)

ferma à double tour la chapelle et rompit tous rapports avec eux. Ils durent retourner à Florence singulièrement mortifiés. Rappelons aussi la lenteur avec laquelle Jules II, qui avait sans cesse à compter avec des embarras financiers, faisait verser l'argent nécessaire aux travaux.

Au début, le maître se laissa aller plus d'une fois au découragement. Le 27 janvier 1509, il écrivit à son père : « Je suis encore tout troublé (« io ancora sono in fantasia grande »), parce qu'il y a déjà un an que je n'ai pas reçu un gros de ce pape; je ne lui demande rien, parce que mon travail n'avance pas assez pour me paraître mériter une rémunération. Cela tient à la difficulté du travail, et à ce que ce n'est point là ma profession ; je perds donc mon temps sans utilité. Dieu m'assiste! » Quelle modestie sublime dans ces accès de désespoir! Avoir réalisé en quatre ans ce labeur infini, voilà ce que Michel-Ange appelait perdre son temps!

Lorsque l'impatience de Jules II contraignit le maître à enlever ses échafaudages et à découvrir le plafond inachevé en quelques points, le pape regretta l'absence de dorures, qui, d'après lui, auraient enrichi l'aspect général. « Les personnages que j'ai peints étaient pauvres, répondit Michel-Ange, et leur simplicité sainte méprisait les richesses. »

La cour pontificale comprit-elle ces sublimes créations? Écoutons Michelet : « Au jour dangereux où la porte s'ouvrit enfin et où le pape entra en grand cortège, Michel-Ange put apercevoir que son œuvre restait lettre close, qu'en voyant ils ne voyaient rien. Étourdis de l'immense énigme, malveillants, mais n'osant médire de ces géants dont les yeux foudroyaient, tous gardèrent le silence [1]. »

Michel-Ange exécuta la seconde moitié dans l'espace de vingt mois, sans aucun aide, et sans même employer un ouvrier pour broyer ses couleurs. Il est vrai que l'impatience du pape fut telle, que l'artiste se plaignit plusieurs fois de n'avoir pu donner à son ouvrage tout le fini qu'il aurait désiré. Jules lui demandant un jour quand enfin il aurait terminé : « Quand je serai satisfait de mon travail », lui répondit-il. « Et nous, reprit le pape, nous voulons aussi être satisfait, et promptement, sinon je te ferai jeter à bas de ton échafaudage. » Michel-Ange, qui redoutait avec raison les fureurs de Sa Sainteté, ordonna sur-le-champ de démonter les échafaudages. Toute la chapelle fut découverte le matin de la fête de la Toussaint, et le pape y célébra la messe le même jour, au milieu d'un grand concours de monde. (Vasari.)

Le programme même de la décoration de la Sixtine a été exposé dans mon précédent volume (p. 565; voy. aussi plus haut p. 46-48) [2]. Je n'ai donc ici qu'à m'occuper de la teneur même des peintures.

1. Michelet, *Histoire de France*, t. VII, p. 294.

2. L'explication tentée par Michelet (*Histoire de France*, t. VII, p. 288 et suiv.) est des plus fantastiques : d'après lui, le point de départ se trouverait dans la femme endormie qui est au-

Les peintures de la voûte correspondent aux six fenêtres pratiquées de chaque côté de la chapelle. Prises en bloc, elles se décomposent en cinq grands ordres d'architecture, avec cariatides, consoles, figures assises sur des socles; ces ordres, qui contiennent eux-mêmes des peintures, encadrent les cinq petits et les quatre grands compartiments dans lesquels sont représentés : *Dieu séparant la Lumière des Ténèbres*, la *Création des Mondes* (deux scènes distinctes), la *Séparation de la Terre et des Eaux*, la *Création de l'Homme*, la *Création de la Femme*, la *Tentation* et *l'Expulsion du Paradis* (dans le même compartiment), le *Sacrifice de Noé* (ou *d'Abraham*), le *Déluge*, l'*Ivresse de Noé*.

Les cinq compartiments de petite dimension, correspondant aux intervalles laissés entre les fenêtres, sont flanqués, aux quatre angles, de figures d'adolescents, tenant deux par deux, au moyen d'une sorte de ruban, un disque, un médaillon, qui est orné de figures en camaïeu.

Au-dessous se prélassent des Prophètes ou des Sibylles; plus bas encore, à la retombée des voûtes, des figures juvéniles tenant ou supportant chacune le cartouche dans lequel est inscrit le nom du Prophète ou de la Sibylle.

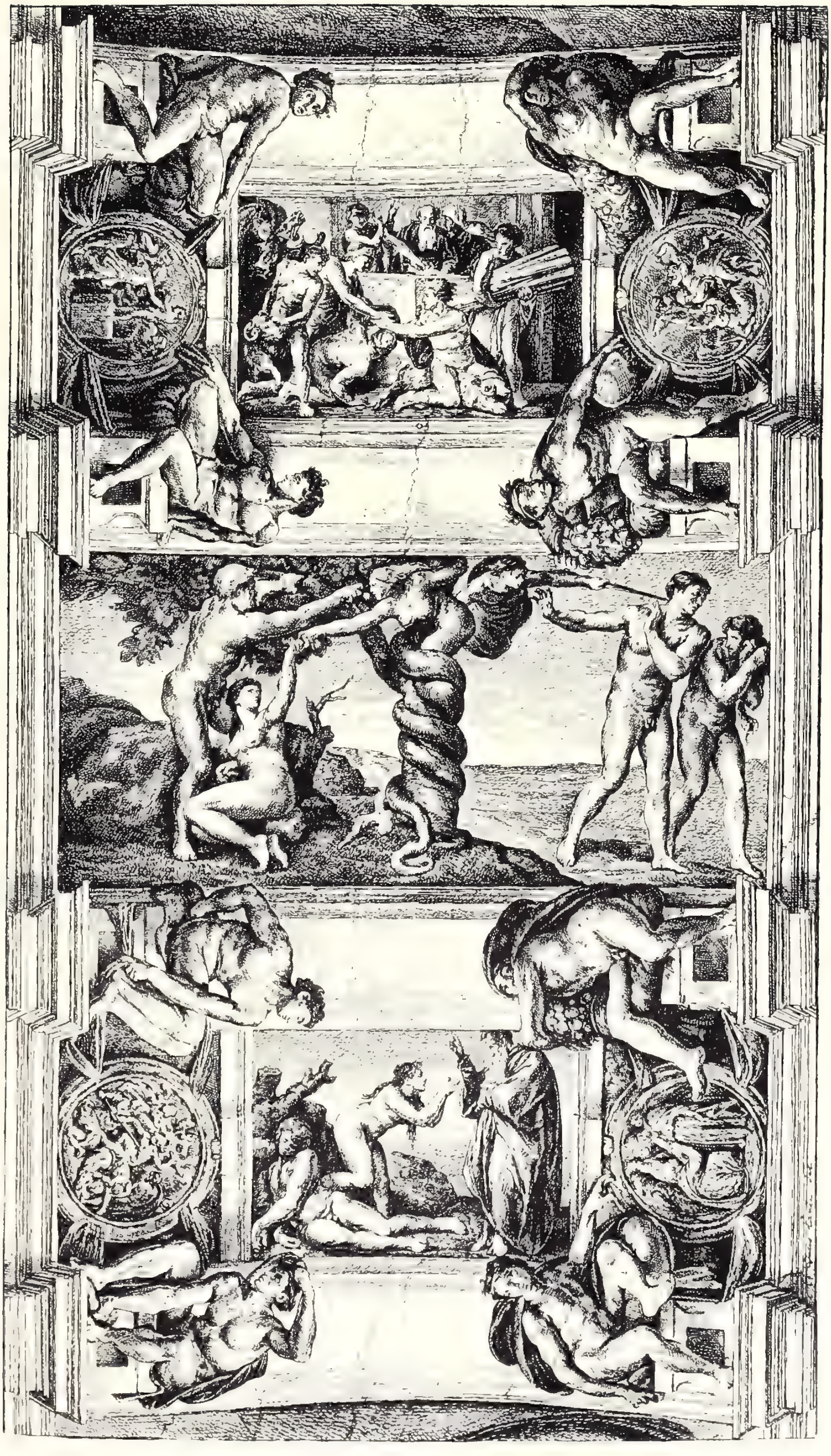
Les grands compartiments, à leur tour, se continuent par des écoinçons surmontés de figures étendues, et par des triangles renfermant chacun un groupe, enfin par des lunettes qui sont coupées en deux par les fenêtres, et qui contiennent chacune des Prophètes, des rois d'Israël ou des saintes femmes.

Dans les écoinçons des quatre angles enfin ont pris place le *Serpent d'airain*, l'*Histoire d'Esther*, *de Judith* et *de Goliath*.

On connaît maintenant l'économie de ce projet gigantesque, sublime, inspiré par l'étude assidue de l'Ancien Testament et par je ne sais quelles réminiscences de la sombre poésie du moyen âge, par je ne sais quel souffle dantesque. « Son maître immédiat, qu'il l'ait su ou ne l'ait pas su, n'est plus même Savonarole; c'est le XIIe siècle et la vision de Joachim de Flore que Savonarole n'osait lire. » (Michelet.)

Le travail ayant commencé par les peintures de la voûte, ce sont elles qu'il convient d'examiner les premières. Une série de dessins, conservée à l'Université d'Oxford, nous fait connaître la manière de procéder de Michel-Ange; elle nous le montre replié sur lui-même, mûrissant longuement ses idées dans son esprit avant de les confier au papier; mais, une fois son choix fait, procédant à l'exécution avec une franchise et une hardiesse incomparables, sans tâtonnements, sans repentirs, avec cette volonté et cette énergie qui soutiennent et animent ses figures jusque dans les moindres détails.

dessous d'Ézéchiel ; c'est à elle que s'adresse le mot : « Tu engendreras un enfant ». En face, on voit la même femme réveillée maintenant et mère, etc. — Voy. aussi Levi : *La Mente di Michelangelo*. Milan, 1883. — Sur la chronologie des différentes parties du cycle, on pourra consulter avec fruit l'essai de M. Wölfflin : *Repertorium*, 1890, p. 264-272.



Fragment de la Voute de la Chapelle Sixtine.
(La Création d'Ève. — Le Péché originel. — L'Expulsion du Paradis. — Le Sacrifice de Noé.)

La première fresque représente Jéhovah traversant l'espace par un mouvement d'une originalité et d'une puissance extraordinaires, les bras levés, la tête rejetée, le manteau flottant derrière lui; apparition aussi soudaine et imprévue que grandiose. C'est la paraphrase du fameux verset : « Dieu dit que la lumière soit, et la lumière fut ».

A voir le jet puissant et l'extrême liberté de cette figure, on dirait que Michel-Ange, si longtemps fatigué par la pratique pénible et lente de la sculpture, a éprouvé comme une sorte de volupté en échangeant le ciseau contre le pinceau et en devenant le maître de créer des dieux ou des mortels à l'aide d'un peu de couleur et de quelques coups de brosse.

Dans la *Création des Mondes*, Dieu apparaît soudainement (un des secrets de l'art de Michel-Ange consiste à nous montrer ses acteurs en pleine action, sans rien qui les annonce ou les fasse pressentir). Sa tête puissante, aux sourcils épais, au front vaste, ombragé d'une épaisse chevelure, procédé en droite ligne de celle du Jupiter Olympien. Entouré d'anges, mais soutenu dans les airs par sa propre force (les phénomènes les plus surnaturels deviennent vraisemblables sous le pinceau d'un tel maître, tant il y met de conviction), Jéhovah étend les bras par un geste d'une souveraine grandeur : soudain le globe du soleil apparaît aux yeux éblouis des anges. Plus loin, la même fresque nous montre l'Éternel traversant l'air comme une flèche, le dos tourné au spectateur, — une merveille comme raccourci, — les pieds nus, les cheveux flottants, les draperies agitées par son vol. Il lève légèrement la main et le monde végétal prend naissance.

Dans le troisième compartiment, Dieu sépare la terre des eaux. Si dans la fresque précédente il s'éloignait du spectateur, ici il vient droit sur lui : c'est un de ces contrastes dramatiques si chers au Buonarroti. Le vent a gonflé ses draperies comme une voile, et l'observation d'un phénomène physique se mêle ici aux impressions les plus élevées de l'ordre psychologique.

Avec la *Création de l'Homme*, nous prenons pied et quittons le domaine du surnaturel pour celui de la réalité. Cette scène est d'une simplicité et d'une beauté devant lesquelles la critique a épuisé ses formules. Jéhovah, emportant avec lui, dans son vol impétueux, un essaim d'anges, se dirige vers la terre et étend l'index de la main droite : soudain, un autre index se dirige contre le sien, comme si une étincelle électrique devait jaillir de ce contact; Adam, couché sur le sol, dans une pose pleine d'abandon, et cependant d'une parfaite noblesse, dévoile aux regards le corps nu, aux formes amples et vigoureuses, du premier homme. Cette figure d'Adam est une des plus radieuses conquêtes de l'art moderne : par sa simplicité et sa grandeur elle fait penser au *Thésée* et à l'*Ilyssus* sculptés par Phidias sur le fronton du Parthénon. Ce nom de Phidias, il faut l'évoquer d'ailleurs, à tout instant, devant les fresques de la chapelle Sixtine; seuls dans l'antiquité et dans les temps modernes, Phidias et Michel-Ange ont su pénétrer si profondément dans les mystères de la religion, et

incarner dans le corps humain un tel idéal d'éternelle beauté. Même hauteur de pensée, même simplicité et grandeur de style chez l'un et chez l'autre; le créateur du Jupiter Olympien est devenu chrétien, mêlant de temps en temps une note plus sombre et plus véhémente à l'impassible sérénité de la Grèce antique.

La composition qui fait suite à la *Création d'Adam*, la *Création d'Ève*, est la plus touchante et la plus poétique à coup sûr de ce vaste cycle. Cette fois, l'Éternel est descendu sur la terre; drapé dans un ample manteau, il s'avance lentement, majestueusement, en levant la main droite par un geste d'une indicible grandeur. Ève, surprise, suppliante, presque éplorée, n'ayant pas encore eu le temps de prendre conscience d'elle-même, s'incline devant son créateur, tendant vers lui ses mains jointes; ses cheveux tombent négligemment et tout son être trahit, avec l'éloquence la plus communicative, l'étonnement, le trouble, l'émotion. Cependant, à côté d'elle, Adam, subjugué par un profond sommeil, est étendu dans une de ces attitudes abandonnées et inconscientes qui forment comme la transition entre la vie et la mort, et que Michel-Ange affectionnait à un si haut degré.

La sixième fresque offre deux scènes distinctes. Dans cette composition Michel-Ange a violé la loi de l'unité d'action, qui, si elle n'était pas encore universellement reconnue à cette époque (Raphaël lui-même y a dérogé plusieurs fois), tendait du moins à s'imposer. On voit à gauche, au premier plan, le *Premier Péché*, à droite, au second plan, l'*Expulsion du Paradis*. L'arbre placé au milieu sépare les deux scènes et sauvegarde du moins les intérêts de la décoration.

Au tur et à mesure que nous nous éloignons des scènes de la création, l'ordonnance — le sujet même l'exigeant — devient plus nette et plus plastique, le décor plus riche. Dans *Adam et Ève cueillant le fruit défendu*, *Adam et Ève chassés du Paradis*, l'artiste l'emporte sur le poète : il a voulu créer des corps nus aussi beaux que vigoureux. Quelle puissance n'offre pas cette mère du genre humain, aux larges flancs, débordant de santé et de vigueur! L'ange chassant les coupables est une merveille dans un autre genre : l'énergie du commandement a-t-elle jamais été rendue en traits pareils, avec une telle concision! Ce ne sont qu'attitudes et gestes trouvés, d'une abondance, d'une variété et d'une vivacité qui eussent pu faire envie à Giotto, le glorieux précurseur, le grand dramaturge. Je ne parle même plus des effets de raccourcis, de tous ces tours de force, de ces difficultés surmontées, sans que le problème semble avoir eu le temps de se présenter à l'esprit de leur auteur : avec Michel-Ange on finit par s'habituer aux prodiges.

Qu'elles sont graves et sublimes, ces premières fresques! Au moyen de deux ou trois figures, Michel-Ange a personnifié les événements les plus grandioses, dans une langue que très certainement nul avant lui, même pas chez les Grecs, n'avait parlée. Son style, c'est le style épique par excellence, avec la simplicité,

l'accent de conviction et d'éloquence que l'artiste puise au contact d'une génération entière entraînée avec lui dans un sentiment commun.

Et de telles créations ont pu prendre naissance dans cette Italie du XVI[e] siècle, que l'on se plaît à nous représenter comme si frivole! Reconnaissons combien ses convictions étaient encore profondes et puissantes, et que la frivolité n'était qu'à la surface.

Fidèle au précepte du poète antique, mais cédant à l'impulsion de son tempérament et non pas à quelque suggestion venant du dehors, Michel-Ange nous transporte toujours au cœur du drame : *in medias res.* Dans le *Sacrifice d'actions de grâces de Noé* (ou le *Sacrifice d'Abraham*; la signification de la scène est douteuse; gravé p. 451), le drame est dans son plein développement : le feu pétille sur l'autel derrière lequel se tiennent trois personnages (Abraham, Sarah et Isaac sauvé miraculeusement?); au premier plan, des serviteurs, l'un apportant une brassée de bois, l'autre amenant un bélier; d'autres encore occupés à recueillir le sang du second bélier déjà égorgé. Constatons ici une double réminiscence : à l'antiquité Michel-Ange a emprunté la figure du serviteur couronné de lauriers; aux Primitifs, le groupe des animaux debout à l'arrière-plan, un bœuf, un cheval, un âne qui brait bruyamment en levant la tête et en découvrant ses gencives. Ne se croirait-on pas au temps de Pisanello ou de Benozzo Gozzoli, ces observateurs si naïfs?

Dans le *Déluge* (gravé t. II, p. 89; voy. ci-dessus, p. 452), la scène est des plus compliquées; elle comporte des groupes nombreux et jusqu'à cinq plans successifs, luxe d'ordonnance qui ne se rencontre pas deux fois chez Michel-Ange. C'est qu'ici règne une inspiration qu'on ne s'attendrait plus, après 1508, à trouver chez le peintre de la Sixtine : le maître par excellence de la forme simple, plastique, abstraite, est revenu derechef aux errements des Primitifs; il a accumulé les épisodes, comme l'avait fait Paolo Uccello, de comique mémoire, dans le *Déluge* peint sur les parois du cloître de l'église Sainte-Marie-Nouvelle; il s'est arrêté à des inventions bizarres plutôt que pittoresques : telle la femme portant sur sa tête un escabeau renversé sur lequel elle a placé des ustensiles.

La composition abonde d'ailleurs en traits aussi étonnants au point de vue plastique qu'au point de vue dramatique. Ici, un jeune homme nu, nonchalamment accoudé sur un tonneau, une des créations les plus heureuses du maître; là, un père portant le cadavre de son fils dans une attitude qui annonce le magnifique groupe de Mercié : *Gloria victis!* Puis ce combat horrible, — véritable *struggle for life,* — entre les possesseurs de la barque et les malheureux qui veulent y chercher un refuge. Tout cela fougueux, pathétique au plus haut point.

L'*Ivresse de Noé* est une scène vive, sobre, un vrai bas-relief. Le patriarche, étendu sur le sol, dort lourdement, accoudé sur un coussin, une jambe repliée, l'autre étendue. Devant lui ses trois fils : Cham, tout nu, se retourne vers ses



Etude pour une Sibylle, par Michel-Ange (Musée des Offices).

frères et leur montre du doigt ce spectacle peu édifiant; cependant Japhet, lui jetant un bras autour du corps, cherche à le ramener en arrière, tandis que de l'autre bras, posé sur l'épaule de Sem, il presse celui-ci de laisser tomber sur leur père le voile qu'il vient d'apporter. Sem, en effet, par un mouvement impétueux, ouvre l'étoffe et s'apprête, en détournant les regards, à en couvrir le dormeur. — En dehors de la grotte, à gauche, un motif quelque peu oiseux, un homme (Adam sans doute) bêchant la terre.

Cette page d'une si belle allure, ces gestes qui se pénètrent si éloquemment, ces lignes qui se marient avec tant d'imprévu et tant d'harmonie, en un mot cet art consommé de la narration et du drame, détonnent dans l'œuvre de Michel-Ange, peu familiarisé, comme nous avons essayé de le démontrer, avec l'art de l'ordonnance (voy. p. 451).

Parmi les compositions des pendentifs placés aux quatre angles du plafond (le *Serpent d'airain*, l'*Histoire d'Esther*, *Judith tuant Holopherne* et *David tuant Goliath*), il me suffira d'analyser celles de ces fresques dans lesquelles Michel-Ange a tiré le parti le plus brillant des surfaces triangulaires si difficiles à décorer : ce qui eût été pour un autre une cause d'échec, est devenu pour lui un élément de succès.

Le *Serpent d'airain* n'est pas moins pathétique que le *Déluge* : d'un côté, les Israélites repentants, élevant les mains vers le monstre enroulé autour d'un mât, avec une ferveur qui touche à l'extase, et dont Raphaël s'est peut-être inspiré lorsqu'il a peint la *Messe de Bolsène*. On remarquera le geste si naïf et si touchant de l'enfant qui, tout tremblant, tend la main vers le bronze. Du côté opposé, les malheureux assaillis par les serpents au souffle enflammé, dignes pendants du *Laocoon*, découvert trois ou quatre années auparavant. C'est le drame le plus sombre : hommes et femmes affolés, abîmés de douleur, se précipitant les uns sur les autres, cherchant à échapper aux morsures mortelles; tout sentiment humain a disparu pour ne laisser subsister que les angoisses de l'égoïsme : époux, parents, s'étouffent, s'écrasent, dans cette lutte suprême, où l'instinct de la conservation personnelle fait taire tout autre sentiment. Je ne crois pas que jamais peintre ait créé un drame plus poignant ni plus hideux.

L'*Histoire d'Esther et d'Aman*, composée de trois scènes distinctes, montre, à gauche, Assuérus, Esther et Mardochée à table, les deux premiers écoutant, l'un avec recueillement, l'autre avec stupéfaction, le récit que leur fait Mardochée de la trahison d'Aman, en se livrant à une mimique des plus démonstratives; à droite, du côté opposé, on voit Assuérus étendu sur un lit, donnant, par un geste impératif, aux courtisans qui l'entourent, l'ordre d'exécuter Aman. Au centre enfin, Aman attaché sur la croix se tord de douleur, une jambe clouée sur l'instrument du supplice, l'autre violemment rejetée en arrière, les bras étendus, la tête presque disloquée. Cette figure procède par certaines parties du Marsyas antique et annonce par d'autres la *Crucifixion* peinte par

Rubens, à Anvers. C'est une page de l'effet le plus saisissant dans sa concision et sa nudité.

Les *Prophètes* et les *Sibylles* sont aux compositions historiques du plafond ce que des statues sont à des bas-reliefs. Mais, pour être dépouillées ainsi de toutes les ressources de la mise en scène, ces évocations de l'Ancien Testament en sont-elles moins puissantes, moins saisissantes ?

Aux Prophètes et aux Sibylles font suite les groupes des lunettes, dans lesquels on s'accorde à reconnaître les *Ancêtres de la Vierge*. Ici encore éclatent des beautés du premier ordre, quoique dans une note plus calme ; en les étudiant dans les photographies de Braun ou dans celles de Brogi, on y trouvera une foule de traits admirables, soit au point de vue de l'expression, soit à celui de la décoration. Michel-Ange n'y a pas recouru à la perspective, science propre aux peintres, mais uniquement à des motifs jouant le relief. Le système qu'il a adopté n'est d'ailleurs pas exempt d'erreurs : celles-ci proviennent principalement du manque de proportions entre les figures des diverses compositions; tantôt ces figures sont gigantesques, tantôt elles sont microscopiques : ce qui donne à l'ensemble quelque chose d'inégal et de heurté. Mais qui aurait le courage d'insister sur ces imperfections devant un tel chef-d'œuvre ?

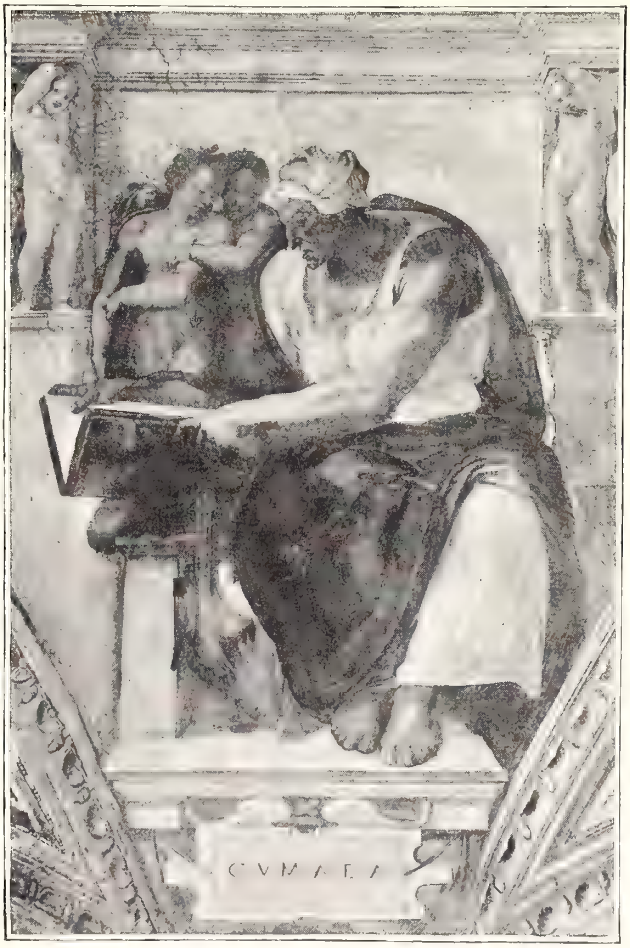


Figure décorative, par Michel-Ange.
(Chapelle Sixtine.)

Une des innovations des fresques de la Sixtine consiste dans la substitution de l'ornementation peinte, et surtout de motifs d'architecture en guise de reliefs, à l'ornementation plane, jusqu'alors à peu près exclusivement en honneur. Ce parti pris de supprimer le système cher aux Primitifs et dont ceux-ci avaient usé et abusé sur les parois mêmes de la chapelle Sixtine, constitue une révolution dans les annales de la décoration.

Jamais encore les figures décoratives n'avaient été rattachées aussi intimement

à l'encadrement architectural : loin de servir d'accessoires, elles font corps avec le plafond, et il serait impossible de concevoir l'ensemble sans ces cariatides ou ces figures assises sur des socles qui lui donnent son caractère et sa raison d'être. Aussi a-t-on pu dire d'elles qu'elles étaient comme la personnification des éléments de l'architecture. Michel-Ange n'eût-il peint que le plafond de la Sixtine, qu'il se serait révélé comme un architecte de génie, tant il a mis de netteté, de vigueur, je serais tenté d'ajouter de couleur, dans les moulures, les entablements, les piédestaux.



La Sibylle de Cumes, par Michel-Ange.
(Chapelle Sixtine.)

Avant lui, des maîtres habiles, et Mantegna tout le premier, avaient réalisé dans la peinture de plafonds de véritables tours de force; mais c'était plutôt au moyen de combinaisons de perspective que de combinaisons architecturales. Grâce aux efforts de Michel-Ange, le genre est trouvé, le problème résolu, et depuis les Vénitiens du XVIe siècle jusqu'à Paul Baudry dans ses peintures du foyer de l'Opéra, tous les maîtres qui s'essayeront dans ces données seront tributaires du décorateur de la Sixtine.

La hardiesse des attitudes, la science consommée de l'anatomie qui se révèlent dans ces figures, prouvent quel parti un peintre peut tirer de la pratique de la sculpture. « Il n'y a rien d'égal dans la statuaire moderne, a déclaré H. Taine, et les plus nobles figures antiques ne sont pas supérieures; elles sont autres, c'est tout ce qu'on peut dire. Phidias a fait des dieux heureux, Michel-Ange des héros souffrants; mais des héros souffrants valent des dieux heureux; c'est la même magnanimité, ici exposée aux misères du monde, là-

bas affranchie; la mer est aussi grande dans la tempête que dans le calme[1]. »

Les figures de la Sixtine en effet sont pour le moins aussi sculpturales que pittoresques, et ainsi s'explique comment tant de sculpteurs éminents, depuis le XVI[e] siècle jusqu'au XIX[e], y ont cherché des inspirations; bien plus, des motifs de groupes et de statues. Telle de ces créations que Michel-Ange prodiguait à pleines mains, et presque inconsciemment, sur le plafond de la Sixtine, a fait de nos jours la fortune de quelque habile imitateur.



Figure décorative, par Michel-Ange.
(Chapelle Sixtine.)

Considérons-nous l'esprit qui anime ces fresques, ici encore nous sommes loin de la naïveté et de la douceur propres aux quattrocentistes. On dirait qu'un siècle de fer a succédé à l'Age d'Or. La passionnologie de ces maîtres charmants n'est que jeux d'enfants comparée aux drames de Michel-Ange; ils savent rendre les sentiments tendres, élégiaques, mais qu'est leur science en regard de ces corps qui se tordent, de ces membres disloqués, en regard du spectacle de la passion déchaînée! De leur sentimentalisme souvent un peu banal, Michel-Ange se défend comme d'une atteinte à la dignité de l'art et à la hauteur de son style : le jeu de la physionomie est facile à saisir; lui, veut que tout le corps, dans ses parties en apparence les moins impres-

1. *Voyage en Italie*, t. I, p. 168.

Rappelons aussi le beau sonnet de Théophile Gautier dans les *Cariatides* :

> Un sculpteur m'a prêté l'œuvre de Michel-Ange,
> La chapelle Sixtine et le grand Jugement ;
> Je restai stupéfait à ce spectacle étrange
> Et me sentis ployer sous mon étonnement.
>
> Ce sont des corps tordus dans toutes les postures,
> Des faces de lion avec des cols de bœuf,
> Des chairs comme du marbre et des musculatures

sionnables, proclame les sentiments qui l'agitent, augmentant ainsi l'illusion de la sincérité.

Exalter les plus généreuses qualités du cœur, les plus hautes facultés de l'esprit, tel a été le dessein de Michel-Ange. Ainsi envisagées, les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine sont plus que des miracles de l'art : elles constituent le plus éloquent enseignement moral qu'il soit possible de donner; la passion du vrai ou du bien y éclate avec autant de puissance que celle du beau.

Il faut le proclamer bien haut : des pages pareilles ne sont pas seulement un sujet d'admiration pour les contemporains et pour la postérité, elles sont également l'arsenal dans lequel, vingt, trente générations d'artistes puiseront à pleines mains, tant sont grandes la variété et la richesse des problèmes résolus par le maître.



Figure décorative, par Michel-Ange.
(Chapelle Sixtine.)

L'historique du second grand cycle pictural dont Michel-Ange enrichit la chapelle Sixtine a été retracé ci-dessus (p. 404)[1]. Il ne reste ici qu'à analyser la composition même.

Dans le *Jugement dernier*, Michel-Ange s'est plus préoccupé d'éblouir ses confrères les artistes par des attitudes hardies, par des tours de force, que d'éveiller chez les fidèles les sen-

> A pouvoir d'un seul coup rompre un câble tout neuf.
>
> Rien ne pèse sur eux, ni coupoles ni voûtes,
> Pourtant leurs nerfs d'acier s'épuisent en efforts ;
> La sueur de leurs bras semble pleuvoir en gouttes ;
> Qui donc les courbe ainsi puisqu'ils sont aussi forts ?
>
> C'est qu'ils portent un poids à fatiguer Alcide :
> Ils portent ta pensée, ô maître, sur leurs dos ;
> Sous un entablement, jamais Cariatide
> Ne tendit son épaule à de plus lourds fardeaux.

1. Commencé avant la mort de Clément VII, le *Jugement dernier* était terminé en 1541, au

timents si graves auxquels peut donner lieu la scène du Jugement dernier, fin et couronnement de toutes les existences terrestres. Ce sont les variations d'un dessinateur consommé sur un thème qui admet toutes les audaces, tous les excès : ce n'est pas l'œuvre d'un croyant convaincu, ayant, avec l'horreur des crimes qui trouvent leur châtiment dans l'enfer, la foi dans les joies saintes du paradis. En un mot, le poète ici s'est montré inférieur au peintre, et surtout à l'anatomiste.

Et puis il n'y a de place que pour la terreur, non pour l'espérance. On chercherait en vain la Jérusalem céleste, avec ses remparts ornés de gemmes, ses jardins toujours en fleurs.

La pauvre humanité, si malheureuse ici-bas, doit encore affronter des épreuves plus terribles au delà du tombeau : quel est le juste qui ne se sent pas défaillir devant cet appareil de la justice inexorable (« quis coram te sustinebit »)? Une conscience pure ne suffit pas devant ce juge altéré de vengeance. Et même, une fois admis au nombre des élus, le Paradis de Michel-Ange n'est pas fait pour tenter. Le maître a repris ici ce qu'il y avait de plus sombre dans les tendances pessimistes du christianisme, qui considère le mal et le péché comme les

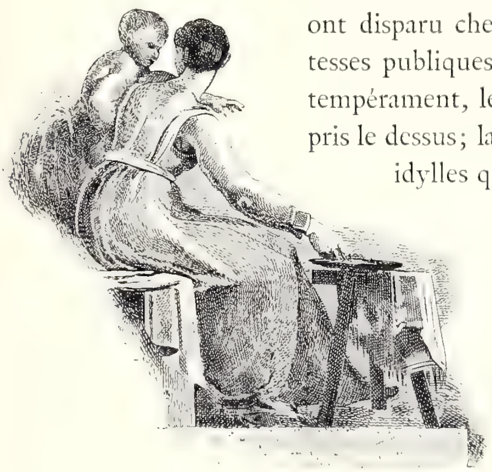
bout de huit ans. — L'artiste comptait près de soixante ans lorsqu'il entreprit cette tâche gigantesque. Il fut un instant question de confier l'interprétation des cartons à Sebastiano del Piombo, qui voulut se servir de la peinture à l'huile. C'est à cette occasion que Michel-Ange prononça la fameuse parole : « La peinture à l'huile est un art bon pour les femmes. » (Voy. p. 460-461).

D'assez nombreuses études préparatoires du *Jugement dernier* sont parvenues jusqu'à nous ; on manque néanmoins d'informations sur la genèse de la composition. Quelles phases celle-ci traversa-t-elle avant de revêtir sa forme actuelle ? Michel-Ange l'arrêta-t-il dès le début dans ses lignes générales, ou bien essaya-t-il successivement une longue série de combinaisons, comme Raphaël le fit pour la *Dispute du Saint-Sacrement* ? Mystère.

Voici, d'autre part, quelques notes sur les vicissitudes par lesquelles le chef-d'œuvre a passé depuis son achèvement. Quoique conçu dans une donnée profondément religieuse, le *Jugement dernier* souleva, avant même qu'il fût terminé, un certain nombre de critiques, qui prouvaient combien les idées tendaient à s'assombrir, et quelle orthodoxie étroite était sur le point de se substituer à l'ancienne tolérance, cette conquête, enviable entre toutes, de la Première Renaissance. (Voy. p. 40-42.) Le maître de cérémonies pontifical, Biagio de Césène, choqué de la profusion des figures nues, déclara que le *Jugement dernier* convenait plutôt à la décoration de chambres de bains ou de cabarets qu'à la chapelle du souverain pontife. (« Opera da stufe o d'osterie. ») Pour le punir, Michel-Ange le plaça dans l'enfer sous les traits de Minos, avec une queue qui s'enroule autour du corps. On raconte que le malheureux maître de cérémonies se plaignit au pape ; mais celui-ci répondit que son pouvoir allait bien jusqu'à faire sortir du purgatoire, mais non jusqu'à faire sortir de l'enfer. Plus tard, le fanatique pape Paul IV songea à faire effacer cette page qui éveillait de plus en plus de scrupules. Ceux-ci acquirent une telle intensité, que le pape dut demander à Michel-Ange de faire disparaître lui-même les nudités trop choquantes. Sur les refus de l'artiste, Daniel Ricciarelli de Volterra se chargea de cette besogne ingrate, à laquelle il consacra plusieurs années et qui lui valut le surnom de faiseur de culottes : « braghettano ». La refonte fut terminée par Girolamo de Fano. Au siècle dernier, le *Jugement dernier* fut de nouveau repeint en grande partie. Il convient, en conséquence, de ne pas trop insister sur le coloris, aux teintes de plomb, car, s'il a été obscurci par la fumée des cierges, il a aussi été altéré par les restaurateurs. Voy. la notice jointe à l'excellente gravure sur bois du *Jugement dernier* récemment publiée par M. Chapon.

traits essentiels de la vie terrestre. A ses yeux, cette grande scène du règlement final des comptes d'ici-bas ne peut comporter que des idées de châtiment. Sa peinture doit servir d'exemple et effrayer par l'horreur des supplices. C'est là — comme Springer l'a fait remarquer — l'idée dominante du « dies iræ »; c'est également la croyance exprimée par Vittoria Colonna, dans une de ses lettres : « La première fois le Christ est plein de mansuétude et ne montre que sa grande bonté et sa grande miséricorde. La seconde fois, il vient armé et montre sa justice, sa majesté et sa toute-puissance. Alors il n'y a plus de temps pour la miséricorde et plus de place pour la grâce[1]. »

Un mot encore : dans l'intervalle qui sépare le plafond de la Sixtine du tombeau des Médicis, toutes les impressions riantes ont disparu chez Michel-Ange; sous l'effet des tristesses publiques et de la mélancolie inhérente à son tempérament, les sentiments sombres et ardents ont pris le dessus; la passion s'est substituée à ces fraîches idylles que nous offrent les médaillons avec la Vierge et l'Enfant Jésus, ou à ces figures si gracieuses des génies nus servant de cariatides au plafond de la Sixtine. Concentré en lui-même, dévoué avec plus d'ardeur que jamais à son rôle de justicier, à son rôle de protestataire contre la décadence religieuse et morale de son pays, Michel-Ange se prépare à peindre dans la donnée la plus sombre cette page poignante entre toutes qui s'appelle le *Jugement dernier*.



Une Héroïne de l'Ancien Testament, par Michel-Ange.
(Chapelle Sixtine.)

Vu en gros, le *Jugement dernier* se décompose en une douzaine de groupes principaux. Dans les deux lunettes du haut, d'un côté les anges portant la colonne, de l'autre les anges portant la croix. Plus bas, le Christ trônant, et autour de lui les apôtres et les saints; puis la troupe des élus. En descendant encore, on rencontre, à gauche, des élus qui montent vers le ciel; au centre, un groupe d'anges sonnant de la trompette; à droite, des réprouvés précipités dans l'Enfer. Dans le bas enfin, à gauche les morts qui se réveillent et qui sortent du tombeau, à droite la barque de Charon.

Les groupes d'anges — des anges sans ailes, — qui tiennent les instruments de la Passion, sont peut-être la partie où l'inspiration religieuse fait le plus défaut (gravés p. 41). L'artiste, comme un autre Corrège, n'y a eu en vue que des effets de raccourci — des personnages arrangés « à la crapaudine », — et

1. *Raffaël und Michelangelo*, t. II, p. 270.

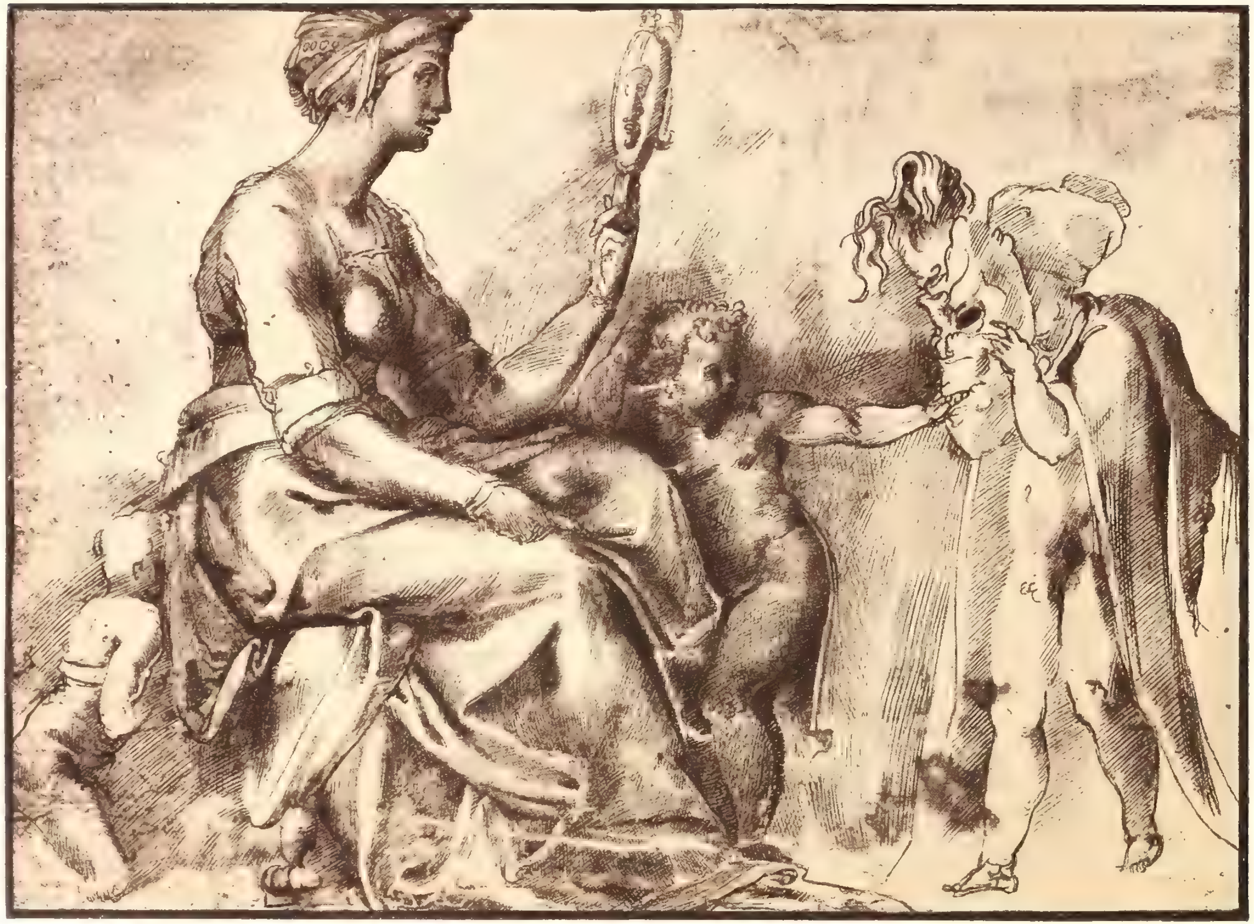
ces raccourcis sont déjà trop faciles, trop sûrs, pour ne pas ressembler à des formules que la main répétait machinalement, sans que l'esprit fît un effort pour les renouveler. Chez un des personnages, renversé, les jambes en l'air, sous la base de la colonne, la peinture de l'effort physique, et de l'effort physique seul, touche à l'irrévérence : on croirait qu'il va faire la culbute. Ce sont là des symptômes de décadence non méconnaissables. Michel-Ange avait alors passé la soixantaine et, quelque prodigieuses que fussent ses facultés, l'âge avait refroidi l'ardeur de son cœur, ralenti l'essor de son imagination. Se rendit-il compte de son infériorité? Toujours est-il qu'il affirma une fois, non sans mélancolie, devant Vasari, qu'il en savait plus quand il était jeune que maintenant qu'il était vieux!

Le Christ, trônant sur les nuages, le regard irrité, la main droite levée pour maudire, est une figure pleine d'agitation, mais qui n'approche en aucune façon de la grandeur et de la majesté que Michel-Ange a su donner à Jéhovah dans les fresques du plafond. A côté de lui, la Vierge, qui se détourne et se dérobe dans le sentiment de son impuissance; autour d'eux, des justes, des élus, non dans le calme que donne une conscience tranquille, mais troublés, inquiets, se demandant s'ils ne vont pas être foudroyés par cette colère implacable devant laquelle personne ne semble devoir trouver grâce. Saint Pierre s'approche en tremblant, le regard incertain, anxieux, et montre les clefs, ces insignes de son pouvoir, vaines à ce moment; saint Laurent, son gril passé sur l'épaule, regarde le Christ à la dérobée et comme frappé de terreur; saint Barthélemy, tenant d'une main la peau sanglante que le bourreau lui a arrachée, lève vers le Rédempteur le couteau qui a servi à son supplice (cette dernière figure est d'ailleurs une merveille de dessin). Partout, en un mot, au lieu de la sérénité, l'inquiétude ou la terreur.

Plus bas, principalement à droite, l'artiste, oubliant cette hauteur de vues qui lui était familière, revient tout à coup à l'iconographie sacrée par un étalage d'instruments de martyre, qui est absolument de mauvais goût : scies, roues, maillets, crocs à déchirer.

On remarque d'ailleurs ici encore des torses superbes, qui, détachés de l'ensemble et transportés dans un musée, produiraient un effet extraordinaire, quoique plusieurs d'entre eux rappellent les attitudes d'athlètes fréquentant les gymnases (pour ne pas dire des attitudes d'équilibristes) plutôt qu'ils ne nous initient à la réalité de cette scène émouvante.

Le réalisme, qui, dans le *Jugement dernier*, s'est substitué aux hautes doctrines spiritualistes, autrefois si chères à Michel-Ange, se fait surtout jour dans la scène de la *Résurrection des morts*. On voit ceux-ci, représentés à l'état de santé et de vigueur, sauf un petit nombre de squelettes, sortir de terre avec des efforts plus ou moins pénibles, les uns cherchant, en se servant de leur dos en guise de levier, à rompre la couche terrestre qui les recouvre; les autres, franchir l'abîme en avançant un pied après l'autre; d'autres, au contraire, assis à



La Prudence, par Michel-Ange (Musée des Offices).

terre, placer leurs mains derrière eux, de manière à s'arc-bouter pour se lever. Ici un bon ange saisit sous les aisselles un élu ressuscité qui ne parvient pas à se lever; là un démon attire par les cheveux un damné qui a eu l'audace de pénétrer dans les régions supérieures [1].

Partout infiniment de vie et de variété dans les gestes, dans les attitudes, quoiqu'on n'y trouve plus la même spontanéité, la même fraîcheur, que dans la *Guerre de Pise* ou dans la *Création* et le *Déluge*.

Signalons d'autre part les hideuses têtes de morts, les démons au front garni de cornes, au rictus effrayant, à l'expression bestiale. Ils nous transportent loin des admirables fresques peintes par le maître sur le plafond de cette même chapelle! Là, le tentateur était un bel adolescent émergeant des branches de l'arbre fatal; là, tout nous transportait dans les régions sereines, au-dessus des croyances vulgaires qui se représentent l'esprit du mal sous la forme des satyres de l'antiquité.

C'est que, dans l'intervalle, Michel-Ange avait trop souffert et s'était trop aigri; les idées les plus sombres ne cessaient de hanter son esprit; renonçant à élever ses contemporains jusqu'à lui, en les entraînant au sein des sphères célestes, il s'abaissait jusqu'à eux et, faisant flèche de tout bois, se décidait à les frapper par les images qui seraient le plus à leur portée.

Avant d'aborder l'épisode le plus fameux et le plus poignant, celui de la barque de Charon, il faut accorder un coup d'œil à la petite scène assez énigmatique qui occupe le milieu de la partie inférieure de la composition. On y voit, dans un antre qui fait penser à celui des Cyclopes, des démons qui guettent les damnés et qui ajoutent à l'horreur de ce séjour souterrain (motif éminemment rebelle à la peinture) la laideur de leur masque bestial.

Du côté opposé, à droite, un fleuve roule ses eaux bourbeuses : c'est l'Achéron ou le Styx. Une barque, pleine à sombrer, transporte vers un bout de rivage les misérables, condamnés aux souffrances éternelles. Debout à une extrémité du frêle esquif, un homme nu, le front armé de cornes, les pieds armés de griffes, lève l'aviron pour presser cette troupe lugubre. Qui ne reconnaît « Charon, le démon aux yeux ardents qui frappe de ses rames ceux qui hésitent » (Dante) [2]. Ce souvenir du paganisme n'a rien qui doive nous

1. L'homme qui, agenouillé vers le milieu, à gauche, et appuyé sur une main, se penche pour tendre l'autre main à un de ses compagnons, rappelle le soldat représenté dans la même attitude dans le carton de la *Guerre de Pise*. Comme lui il semble procéder de quelque groupe appartenant à la famille des *Lutteurs* de la tribune de Florence.

2. L'admiration de Michel-Ange pour Dante éclate en toute circonstance : non content de couvrir de dessins un exemplaire de la *Divine Comédie*, qui a péri, il lui emprunta l'idée de Lia et de Rachel, placées sur le mausolée de Jules II, ainsi que le Minos du *Jugement dernier*. Lors du retour des cendres du grand exilé à Florence, il sollicita du pape Léon X l'autorisation de sculpter le tombeau du « divin poète ». Il va sans dire qu'étant donné un génie aussi indépendant que Michel-Ange, l'influence de Dante n'a pu être qu'indirecte. Elle a été réduite à ses vraies limites par M. Klaczko (*Causeries florentines*, p. 51-52, 66-67, 69 et suiv.).

Ajoutons que, jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, Dante conserva ses fidèles (voy. t. II, p. 65) : Giulio Clovio a mis du souffle et de la poésie dans ses miniatures, conservées à la

étonner. Pour le retrouver, Michel-Ange n'a pas eu besoin de remonter jusqu'à Virgile, ni même jusqu'à Dante; il n'a eu qu'à regarder le *Jugement dernier* de Lucas Signorelli. N'importe, dans ce sanctuaire du catholicisme, dans cette chapelle privée des Papes, on se passerait volontiers de telles réminiscences, qui ne peuvent que refroidir l'action, en confondant des éléments appartenant à deux religions, à deux civilisations, à deux mondes différents.

En tant que scène d'horreur, cette partie du *Jugement dernier* est d'ailleurs admirable de verve et de pathétique. Fuyant les coups du féroce nautonier, les passagers se sont réfugiés vers l'extrémité opposée du bateau, affolés, haletants, ne connaissant plus d'autre instinct que celui de la conservation personnelle, comme les Israélites dans le *Serpent d'airain*, peint dans un des pendentifs de la même chapelle. Dans leur fuite précipitée, les uns se bouchent les oreilles, les autres s'élancent dans les ondes, d'autres encore se pressent à s'étouffer. Toutes les attitudes des nageurs, des gymnastes, sont ici reproduites avec une sûreté merveilleuse.

Cependant, sur le rivage, des démons armés de cordes ou de crocs attirent à eux les damnés qui hésitent ou résistent; ils le font avec une joie sauvage, féroce, instruments ardents de la vengeance divine. L'un d'eux, aux ailes puissantes, a saisi sa victime par les jambes, comme dans la fresque de Signorelli (voy. ci-dessus, p. 376 et t. II, p. 184), l'a placée à califourchon sur sa nuque et l'emporte ainsi dans un vol précipité, les jambes repliées sous son torse.

A l'extrémité enfin se tient une figure, plus grande que les autres, avec une queue qui s'enroule plusieurs fois autour de son corps : c'est Minos, le juge infernal[1].

On a vu plus haut (p. 452) quelles critiques soulevait l'ordonnance du *Jugement dernier*. A d'autres égards encore la fresque de la chapelle Sixtine le cédait aux compositions similaires du moyen âge et de la Première Renaissance : elle manquait de la netteté indispensable pour parler à l'esprit de la foule et pour produire l'effet qu'en attendaient les ministres du culte. Longtemps

Bibliothèque du Vatican, comme on peut s'en convaincre par notre gravure (p. 199). Le Stradan, dont les compositions viennent d'être publiées, a fait preuve de moins d'inspiration. Je citerai encore, au Musée des Offices, le *Dante historiato da Federico Zuccaro l'anno MDLXX-MDXCIII*, manuscrit orné de grands dessins aux deux crayons (dans l'*Enfer* les figures sont rouges, le fond noir ou partiellement lavé; le *Purgatoire* est à la plume, le *Paradis* à la sanguine). L'œuvre n'est pas sans mérite : si les draperies sont défectueuses et les têtes passablement vides, quelques parties de nu sont assez heureusement traitées. L'ensemble est déclamatoire, cela va sans dire.

1. Le rôle du juge est ainsi expliqué par Dante : « Là Minos siège, terrible et grondant ; il examine les crimes à l'entrée, il juge et condamne selon qu'il se ceint. Je veux dire que, lorsqu'une âme maudite arrive en sa présence, elle confesse toute sa vie, et ce connaisseur des péchés voit quel lieu de l'enfer elle mérite, et fait un tour avec sa queue pour chaque degré de l'abîme que l'âme doit descendre. Il y en a toujours une multitude devant lui ; elles vont, chacune à son tour, au jugement ; elles parlent, écoutent et sont précipitées. » (*Enfer*, chant V.)

une tradition iconographique inflexible avait permis aux fidèles de reconnaître facilement les principaux acteurs; cette tradition s'était perpétuée jusque dans les premiers ouvrages de Raphaël et même dans la *Dispute du Saint-Sacrement*. Mais Michel-Ange la foule aux pieds, comme tant d'autres règles qui le gênaient : loin de s'appuyer sur le passé, en faisant faire aux conquêtes de ses prédécesseurs un pas en avant, il prend plaisir à le battre en brèche, voulant ne rien devoir qu'à lui-même. L'art, semblait-il, ne devait dater que de lui. Contraste saisissant : Raphaël, qui s'élève où l'on sait en s'appuyant sur l'héritage des siècles antérieurs, Michel-Ange qui veut créer de toutes pièces un art nouveau !

Dans le *Jugement dernier*, la plus mémorable de ces innovations, c'est la substitution d'un Christ imberbe au Christ barbu, que seul l'iconographie sacrée admettait depuis tant de générations. Jusqu'au VIe siècle, les deux types avaient coexisté, par exemple dans la basilique de Saint-Vital, à Ravenne. Mais à partir de ce moment le type barbu avait prévalu, et était devenu le type officiel et obligatoire. Quelle nécessité — on est en droit de le demander — de blesser les convictions des croyants sur un point sur lequel il était si facile à l'artiste de lui donner satisfaction? Le Christ qu'il a créé serait-il par hasard une merveille de beauté ou de majesté? En aucune façon : son menton écrasé, ses mâchoires proéminentes, lui enlèvent toute noblesse. On peut dire que Michel-Ange, en cette circonstance, comme dans tant d'autres, innovait pour le plaisir d'innover.

Une autre erreur commise par Michel-Ange, ç'a été de ne voir en tous temps et en tous lieux que la figure humaine, abstraction faite de tout ce qui l'accompagne et la fait valoir, le costume, l'ameublement, l'encadrement architectural, le paysage. Dans le *Jugement dernier*, cette abondance de corps nus ou sommairement habillés, et cette absence complète de toute végétation, de tout ornement, produit comme une nausée : cette atmosphère portée à une tension extrême, sans rien qui distraie, rien qui délasse, vous oppresse. Peut-être en prodiguant à ce point les corps nus Michel-Ange s'est-il inspiré du texte des Écritures plutôt que de ses préférences d'artiste. En tout état de cause, on éprouve le besoin de respirer un air frais, moins chargé d'électricité, et l'on se tourne vers les œuvres des Primitifs ou vers la *Dispute du Saint-Sacrement*.

Et puisque je viens d'évoquer ce noble et radieux chef-d'œuvre, j'opposerai toutes ses qualités aux trop nombreux défauts du *Jugement dernier*. Chez Raphaël, on sent tout d'abord la fermeté de la pensée, qui anime d'un bout à l'autre une composition immense, et qui la rend si pleine et cependant si claire. Comme les apôtres et les patriarches placés aux côtés du Christ sont nettement caractérisés, comme le groupe qu'ils forment est ample, harmonieux et majestueux! C'est que Raphaël s'est inspiré, dans la mesure qu'il fallait, des efforts de ses prédécesseurs; c'est que sa *Dispute du Saint-Sacrement* forme le

couronnement de cette longue série des compositions, — des *Jugements derniers* principalement, — dans lesquelles tant de générations de peintres ont mis, avec tous les élans de leur foi, toutes les ressources de leur art. C'est enfin qu'il a respecté la tradition, en vrai représentant du progrès, tandis que Michel-Ange a violemment rompu avec elle, voulant tout créer par lui-même. Là se trouve la moralité de ce système, qui a valu au Buonarroti tant de triomphes, mais aussi tant d'échecs.

Telles sont quelques-unes des critiques que l'on est en droit d'adresser au *Jugement dernier* : ce ne sont pas les seules, malheureusement. Déjà dans le carton de la *Guerre de Pise*, ce premier chef-d'œuvre, on regrette de voir la conception littéraire subordonnée à un tel point aux préoccupations purement techniques : représenter les raccourcis les plus osés importait plus à l'artiste que donner de la vraisemblance à l'action. Le même défaut reparaît ici, seulement aggravé encore par l'âge et par l'opiniâtreté d'un maître qui n'admet pas qu'il puisse s'être trompé.

Il y avait une époque où le *Jugement dernier* passait pour le suprême effort de l'art. Aujourd'hui l'on est peut-être trop porté à le déprécier. Des hommes de génie tels que Michel-Ange sont intéressants à étudier, alors même qu'ils se trompent. Mais il y a plus : on découvre dans la fresque de la chapelle Sixtine une telle masse de traits extraordinaires, de beautés de premier ordre, que l'étude de cette page fameuse compte parmi les plus intéressantes qui se puissent concevoir, les plus dignes de fixer l'attention de l'artiste et du penseur.

Au *Jugement dernier* firent suite la *Conversion de saint Paul* et la *Crucifixion de saint Pierre*, peintes au Vatican, dans la chapelle Pauline (voy. p. 405). Ces deux fresques ont beaucoup souffert, et l'éclairage de la chapelle n'est pas fait pour en faciliter l'étude.

La *Conversion de saint Paul* est une scène assez habilement composée, quoique tout sentiment de mesure ait disparu. Dans les airs, trois groupes d'anges, entre deux desquels le Christ s'élance comme une flèche. Dans le bas, le cheval de Saul qui se cabre; le futur apôtre des gentils lui-même est renversé sur le sol, soutenu par un de ses compagnons. Autour de lui l'escorte, partagée entre les sentiments les plus divers, les uns atterrés, d'autres regardant en l'air, éblouis ou stupéfaits. Tous les mouvements sont exagérés; il n'y a plus de sincérité et il n'y a plus d'inspiration; le maître s'est plu à des raccourcis encore plus bizarres que dans le *Jugement dernier*.

Les biographes de Michel-Ange racontent que dans sa vieillesse il exécutait des dessins destinés à ses amis, dont l'un, Tommaso dei Cavalieri, les faisait traduire en peinture par des peintres spéciaux. Ainsi prirent naissance les *Trois*

Parques, du palais Pitti, peintes par Rosso d'après quelque esquisse du maître; la *Flagellation du Christ*, peinte par Sebastiano del Piombo, dans l'église romaine de San Pietro in Montorio, et différents autres ouvrages. La *Chute de Phaéton* fut mise en couleur par Salviati (voy. la gravure de la page 115)[1], les *Tireurs d'arc* (« il Bersaglio »; l'idée est empruntée au *Nigrinus* de Lucien), dessin à la sanguine, de la collection de Windsor, furent copiés par les élèves de Raphaël dans le casino de la villa Borghèse, à Rome. Parmi les autres cartons composés par Michel-Ange, Vasari cite *Cupidon embrassant Vénus*.

La *Léda*, que l'on a vue réapparaître il y a un certain nombre d'années à la National Gallery de Londres (l'attitude de l'héroïne est caressante plutôt que passionnée), pourrait bien rentrer dans la même catégorie de compositions[2].

Le *Songe* (la Vision) *de la vie humaine*, tel est le titre d'une autre peinture dont on connaît plusieurs exemplaires. Un homme nu, assis sur un socle, la tête levée, le corps et les mains appuyés sur un globe, regarde les fantômes qui s'agitent dans les airs et sur le sol. Ainsi toujours les problèmes les plus sublimes qui puissent s'offrir aux méditations du penseur!

Une série de dessins, dont les principaux sont conservés au Musée de l'Université d'Oxford, se rapportent à une *Crucifixion*, qui semble n'avoir jamais été exécutée en peinture. Ici, dans une sanguine (Braun, n° 78), nous voyons un des larrons attaché sur la croix, et dans le bas la Vierge assise, évanouie, soutenue par le disciple bien-aimé, qui se voile lui-même la face. C'est une des compositions les plus touchantes du maître. Un autre dessin (Braun, n° 84), à la pierre d'Italie, nous montre le Christ en croix, encore vivant; le corps est très bien modelé, peut-être un peu lourd dans les extrémités. Les deux figures vues à mi-corps dans les airs sont peu heureuses et troublent l'effet de la composition. Enfin un dessin complet, avec une mise en scène brillante, se trouve au British Museum (Braun, n° 17). Les croix y ont une forme bizarre : celles des larrons sont en guise de T, celle du Christ se termine par un triangle. Quant aux attitudes des trois suppliciés, elles sont très mouvementées et, somme toute, excessivement dramatiques. L'un, suspendu par les bras, comme un autre Marsyas, laisse lourdement retomber son corps; l'autre au contraire, se servant de ses bras en guise de levier, cherche à remonter en s'appuyant des jambes contre le montant de la croix. Le Christ enfin a les bras levés au ciel, suivant les deux côtés du triangle. Dans le bas, une foule agitée et pleine de douleur. L'ensemble est d'un grand effet.

1. La *Chute de Phaéton* abonde en gestes ultradramatiques : l'attitude des sœurs tendant les bras vers la victime de la colère divine trahit la recherche de l'émotion. Quant à Jupiter foudroyant l'imprudent fils d'Apollon, il rappelle par sa véhémence le Christ du *Jugement dernier*.

2. MM. Woermann et Janitsch ont étudié cette composition d'après de vieilles gravures dans le *Rebertorium* de 1885 (p. 405) et de 1886 (p. 247, 360).

Un dessin à la pierre noire, conservé au British Museum, offre l'idée première d'une *Résurrection du Christ*. Sur le sol, autour du tombeau ouvert, les gardiens, les uns renversés par leur frayeur, les autres stupéfaits; plus haut, le Christ, les bras joints, les jambes serrées l'une contre l'autre, s'envolant sans effort, comme doit le faire un dieu, figure admirable de sentiment, de langueur et de noblesse.

Ces compositions nous permettent d'affirmer que c'est dans les dessins surtout qu'il faut chercher chez Michel-Ange l'interprétation du texte des Évangiles. Mais, pour être restée à l'état d'ébauche, la mise en scène en est-elle moins saisissante!



Judith emportant la tête d'Holopherne.
Par Michel-Ange. (Chapelle Sixtine.)



Saint Philippe Benizzi guérissant une possédée, par Andrea del Sarto.
(Église de l'« Annunziata » à Florence.)

CHAPITRE III

L'ÉCOLE FLORENTINE. — ANDREA DEL SARTO. — LES PETITS MAITRES. — BRONZINO.

Vers la fin du xve siècle, il était devenu manifeste aux yeux d'un chacun que l'École florentine, pour prendre son suprême essor, avait besoin de se retremper au contact des Écoles ses rivales. C'est à Milan que Léonard de Vinci, c'est à Rome que Michel-Ange, subirent la transformation qui fit d'eux les grands peintres que l'on sait, tandis que Fra Bartolommeo rapportait de Venise le secret d'un coloris plus chaud et que le Pérugin, bientôt suivi de son élève Raphaël, arborait à Florence même le drapeau de l'École ombrienne. Fra Bartolommeo et Léonard morts, Michel-Ange, absorbé par la sculpture, qu'il ne quitta plus qu'à de rares intervalles, l'École florentine épuisée, incapable désormais de s'assimiler, en les renouvelant, les principes de ses voisines, n'avait plus que cette alternative : ou bien continuer les errements qui lui

étaient propres, renchérir encore sur sa science du dessin[1], ou bien se mettre à la remorque des Vénitiens, la seule École qui eût le vent en poupe. Abstraction faite de quelques artistes, plus ou moins éclectiques, elle opta pour le premier parti. C'est dire qu'elle suivit en masse la bannière de Michel-Ange. Il en résulta une interminable série de productions aussi pauvres comme sentiment que comme style, car Michel-Ange, par la hauteur de son génie, était de tous les modèles celui qui se prêtait le moins à l'imitation (voy. p. 449).

Mais, avant d'aborder l'étude de cette trop prompte décadence, arrêtons un instant nos regards sur quelques maîtres qui personnifient l'ère de transition.



Portrait de Raf. del Garbo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Élève de Filippino Lippi, Raffaellino Capponi-Carli, surnommé del Garbo — du nom de la rue qu'il habitait (1466-1524) — tourna comme lui dans le cercle des tableaux religieux, mais en y apportant plus de conviction. Le *Couronnement de la Vierge*, qui, de l'église de San Salvi à Florence, est entré au Louvre, est une composition excellente, mi-florentine, mi-ombrienne (les nimbes y sont encore pleins et fixes comme chez les trecentistes), d'une tonalité assez chaude et profonde, d'une expression sérieuse et émue. Dans la suite, Raffaellino subit l'influence de son quasi homonyme Raphaël d'Urbin et sacrifia davantage aux grâces. Les galeries florentines, le musée de Berlin et différentes autres collections possèdent un choix varié de ses productions — des Madones, des Saintes Familles — aimables, mais sans grande force. Si la *Pietà* de la Pinacothèque de Munich (n° 1009), exposée sous le nom de Filippino, est en réalité de Raffaellino, il faut reconnaître en celui-ci un maître singulièrement ému et pathétique, malgré une certaine mièvrerie. Raffaellino est moins heureux lorsqu'il essaye de renouveler ses compositions à l'aide d'éléments réalistes. Sa *Résurrection du Christ*, à l'Académie de Florence, est incohérente, sans souffle, remarquable surtout par un mélange de trivialité et de convention (voy. t. II, p. 157)[2].

Niccolò Soggi (né en 1480, à Arezzo peut-être, mort vers 1551) fréquenta d'abord l'atelier du Pérugin; il chercha ensuite fortune à Florence et dans les environs, puis à Rome et à Milan. La *Sainte Conversation* du palais Pitti nous

1. Les Florentins, d'après Stendhal, dessinent assez correctement, mais ils n'ont qu'un coloris dur et tranchant, sans aucune harmonie, sans aucun sentiment. Werther aurait dit : « Je cherche la main d'un homme, et je ne prends qu'une main de bois. » (*Histoire de la Peinture en Italie*, nouv. édit., p. 122.)

2. Bibl. : Ulmann, *Repertorium* de 1894. L'auteur y prouve que c'est à tort que l'on a attribué une partie des tableaux de Raffaellino à d'autres artistes portant le même prénom.

montre un artiste attaché aux traditions des quattrocentistes (l'arrangement du paysage témoigne encore d'une certaine naïveté), ayant conservé une facture ferme et travaillant avec amour. La vision toutefois y est quelque peu estompée et les figures y sont littéralement engoncées.

Domenico Ubaldini, surnommé Puligo (1492-1527), s'inspire tour à tour de Rid. Ghirlandajo et d'Andrea del Sarto, sans préjudice des emprunts qu'il fait à Fra Bartolommeo et à Raphaël, dont l'influence est si visible dans ses Madones du palais Pitti. Ses types se reconnaissent à une certaine conformation de la bouche, qui, au lieu de dessiner un arc, se développe en ligne droite ; il procède en cela d'Albertinelli.



Portrait de Musicien, par Zacchia.
(Musée du Louvre.)

Zacchia le vieux, né à Vezzano et fixé à Lucques (mort après 1561), imitateur quelque peu archaïque de Fra Bartolommeo et de Raphaël, peignit entre autres le beau portrait de musicien conservé au Louvre, d'une facture si ample, si ferme et si chaude[1].

En étudiant l'histoire de l'École florentine pendant les derniers jours de la Renaissance, on est trop porté à négliger une série de peintres sympathiques, dont le malheur a été de se trouver trop près de Michel-Ange et d'être éclipsés par lui. J'essayerai de mettre en lumière ce groupe, des petits maîtres principalement, dessinateurs exercés, coloristes habiles et par-dessus tout artistes aux impressions poétiques : un pied dans le XVe siècle, l'autre dans le XVIe, ils ont su garder leur sincérité, tout en s'assimilant les progrès réalisés par l'âge nouveau. Ce qui leur manque

1. Voy. G. Sforza, *Della Patria e delle Opere di Zacchia il vecchio pittore*. Lucques, 1871.

comme envergure, ils le compensent par une candeur, un charme, auxquels il est difficile de se soustraire.

Francesco di Cristofano Guidini ou Guidici, surnommé Franciabigio (1482-1535), appartenait à une famille originaire de Milan. Initié à la pratique de la peinture dans l'atelier de Mariotto Albertinelli, et adonné toute sa vie à l'étude de la perspective et de l'anatomie, il fit ses premières armes en compagnie de son ami Andrea del Sarto, au couvent de l' « Annunziata », où il peignit le *Mariage de la Vierge.* Furieux de ce que les moines avaient trop tôt découvert sa fresque, il mutila à coups de marteau plusieurs têtes, notamment celle de l'héroïne. Telle quelle, sa composition se distingue par la fraîcheur et le fini de l'exécution, mais aussi par une certaine afféterie. Plus tard l'artiste continua, au couvent du « Scalzo », la série de camaïeux commencée par Andrea : les deux compositions qu'il y peignit sont toutefois inférieures à celles de son ami. C'est également aux côtés d'Andrea qu'il commença la grande fresque de Poggio a Cajano, *Cicéron revenant de l'exil*, qui resta inachevée.

Ces œuvres monumentales alternaient avec des travaux courants — des peintures sur meubles, — où son goût pour les figures de petites dimensions pouvait se donner carrière. Franciabigio, qui était la modestie et l'obligeance en personne, acceptait toutes sortes de commandes de l'ordre le moins relevé. A cette catégorie appartient le *Triomphe d'Hercule*, primitivement destiné à l'ornementation d'un coffre de mariage (Musée des Offices). C'est une sorte de « Santa conversazione » laïque : autour du héros — debout, tout nu, sur un socle, le bras gauche appuyé contre la hanche, le bras droit mollement étendu sur la massue, — sont placidement rangés divers personnages en costume du XVI[e] siècle : lansquenets, Turcs, Mores, et même une femme. La composition — destinée à un devant de coffre — n'a évidemment aucune prétention [1].

Franciabigio cultiva également le portrait. Cependant, à cet égard, il s'en faut de beaucoup que son bilan soit bien nettement établi. S'il est démontré qu'il est l'auteur des portraits de Jeunes Gens du palais Pitti, de la National Gallery (tous deux avec la date 1514 et le monogramme), du portrait de Jeune Homme du Musée de Berlin (avec la date 1522 et le monogramme), si on lui attribue avec vraisemblance un autre portrait de Jeune Homme de la même galerie, on hésitera par contre à inscrire à son actif le célèbre portrait du salon carré du Louvre, tour à tour attribué à Raphaël et à Francia. M. Bode signale dans cette partie de l'œuvre de Franciabigio « la profonde tonalité du coloris, la lumière assombrie, l'expression mélancolique des fonds de paysage. »

Jacopo Carrucci, né à Puntormo ou Pontormo, près d'Empoli (1494-1557),

1. Un dessin, exposé au Louvre, une étude pour la décoration sculpturale d'un autel, révèle encore une certaine timidité. Ce dessin, qui vient de la collection de Vasari, est enrichi du portrait de Franciabigio, dessiné par Vasari et gravé dans son recueil de biographies.

est avant tout un éclectique. Il suit tour à tour la bannière de Léonard de Vinci, d'Albertinelli, de Piero di Cosimo, d'Andrea del Sarto et même d'Albert Dürer (dans sa *Passion* de la Chartreuse de Florence, peinte en 1523), pour se ranger finalement sous celle de Michel-Ange. Celui-ci, qui faisait grand cas de son compatriote, le chargea de mettre en couleur un de ses cartons, le *Christ apparaissant à la Madeleine*.

Pontormo s'est attaqué aux genres les plus divers : l'histoire sainte, la mythologie (*Vénus et Cupidon*, *Léda et ses enfants*, au Musée des Offices, etc.), le portrait. Bon coloriste, habile à produire des gammes claires et transparentes, à la façon d'Andrea del Sarto, il manquait de force créatrice. Sa *Visitation*, peinte en 1516 dans un des cloîtres de l'Annonciation de Florence (copie ancienne, avec des variantes, au Musée du Louvre), rappelle trop, par les types comme par les attitudes, et Andrea del Sarto et Fra Bartolommeo. Son chef-d'œuvre, c'est l'illustration de l'*Histoire de Joseph*, destinée au palais Borgherini (*Joseph conduit en prison*, gravé p. 105; *Joseph présentant son père à Pharaon*, tous deux au Musée des Offices; *Joseph recevant son père et ses frères*, à la National Gallery). Ces scènes ont un charme inexprimable : tranquilles et recueillies, elles reposent le spectateur, tout en l'intéressant. Leurs fonds d'architecture ou leurs paysages harmonieux sentent encore le XVe siècle; ils nous forcent à évoquer le souvenir de certaines compositions de Primitifs, telles que la *Remise des clefs à saint Pierre*, peinte par le Pérugin dans la chapelle Sixtine. Les figures, de leur côté, ont une grâce, une finesse et une animation extraordinaires.



Portrait de Pontormo.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

L'imitation de Michel-Ange n'a pas été aussi féconde pour Pontormo que les leçons des Primitifs : elle lui a fait perdre toute notion de l'ordonnance. Le *Martyre des quarante Saints*, au palais Pitti, manque d'unité; bien plus, touche à l'incohérence : ce ne sont qu'effets de torse des plus ridicules. La *Sainte Catherine*, du Musée du Louvre (autrefois au couvent de Sainte-Anne à Florence), quoique moins grotesque, pèche par la pauvreté et la mollesse.

Par contre, les portraits de Pontormo comptent parmi les meilleurs de l'École florentine. Très fermes, très écrits, parfois trop voulus, ils sont cependant plus enveloppés que ceux de Bronzino. Un des meilleurs est celui du Vieillard de profil, au palais Pitti (gravé p. 143); l'Hippolyte de Médicis, de la même collection, a de l'allure et de l'éclat. Quant au portrait du Louvre, qui représente un graveur en pierres dures, il est solidement charpenté, mais a poussé au noir. Rappelons encore le portrait d'Andrea del Sarto conservé au Musée de Berlin et le portrait de Jeune Garçon de la National Gallery. Dans ces dernières années on a en outre fait honneur à Pontormo du superbe portrait de cardinal de la

galerie Borghèse, où l'auteur s'élève à l'ampleur de Raphaël (à qui cette page a été longtemps attribuée) et de Sebastiano del Piombo.

Francesco d'Ubertino, surnommé Bacchiacca (1494-1557), s'est complu, quoique élève du Pérugin et de Franciabigio, dans les tableaux de petites dimensions, et surtout dans la décoration des meubles. Il excellait dans la peinture de genre historique, à la façon des quattrocentistes. Comme jadis Gozzoli et Pinturicchio, il aimait à y prodiguer des motifs spirituels, amusants, ou tout simplement pittoresques; mais il joignait, à la facilité de l'invention, de solides qualités techniques, une élégance dans le dessin et une suavité dans le coloris dont il avait dérobé le secret à son ami Andrea del Sarto. N'eût-il peint que les charmants cartons des *Douze Mois*, transportés sur le métier par les tapissiers de la manufacture florentine, qu'il aurait droit à notre sympathie. Ces petites scènes, pleines de précision et de vivacité, nous initient aux mœurs des paysans toscans du XVIe siècle : les figurines habilement groupées s'y détachent sur un joli fond de paysage.

Comme peintre sur meubles, Bacchiacca est représenté : aux Offices par le *Martyre de saint Acasius*; au Musée de Berlin, par le *Baptême du Christ*; au Musée de Dresde, par les *Fils de roi tirant sur le cadavre de leur père*; à la National Gallery, par deux scènes de l'*Histoire de Joseph* (provenant du palais Borgherini). Le carton d'un de ses tableaux, l'*Arrestation de Benjamin* (au Louvre), nous montre quels efforts l'artiste a tentés pour concilier le costume de son temps avec la draperie classique, sans toutefois obtenir un résultat bien appréciable. J'ajouterai que ce carton, quoique fort poussé, est assez rond et manque de caractère.

On cite également à l'actif de Bacchiacca quelques bons portraits.

C'était en outre un animalier de première force : outre les nombreux volatiles, poissons, crustacés, etc., dont il peupla les tapisseries des Médicis (l'une d'elles gravée p. 129), il orna le cabinet de Cosme Ier de peintures à l'huile représentant toutes sortes d'oiseaux et de plantes rares.

Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561), le fils de Domenico, le disciple et l'ami de Raphaël, a été tour à tour porté aux nues et vilipendé par la critique moderne. Tandis que les uns lui font honneur de superbes morceaux sous lesquels le nom de Léonard de Vinci a été longtemps inscrit, d'autres lui dénient tout mérite. Écoutons M. Bode : « Ridolfo est incontestablement un des peintres les moins agréables de l'époque d'épanouissement de l'art florentin. Déjà son père Domenico, si on le compare à divers de ses contemporains, se montre comme un artiste d'un talent relativement inférieur; mais il possède encore un goût assez fin et un sens de la décoration qui font de lui quelque chose d'analogue à ce qu'est Pinturicchio parmi les peintres de Pérouse. Ridolfo n'a même pas hérité de son père ses qualités de décorateur. Il n'en est que le médiocre

successeur qui, par la suite, sous l'influence de Léonard de Vinci et de Raphaël, s'est enfoncé de plus en plus dans un maniérisme tout à fait déplaisant. »

Sans nous engager dans la controverse, nous constaterons, par l'examen des œuvres authentiques de Ridolfo, que personne n'a été plus inégal, ni plus flottant. Son tableau du Louvre, le *Couronnement de la Vierge*, qui porte la date 1503 et qui, par conséquent, a été peint lorsque l'artiste comptait vingt ans, est encore conçu et traité dans les données des Ombriens, tout comme ceux que Raphaël peignait à cette époque; puis, de même que celui-ci, Ridolfo subit la fascination de Léonard de Vinci. Raphaël à son tour le compta pour tributaire : il l'estimait assez pour lui confier l'achèvement de la *Belle Jardinière*, aujourd'hui au Musée du Louvre, et pour l'inviter à se fixer auprès de lui à Rome, invitation que Ridolfo déclina, eu égard à l'extrême attachement que lui inspirait sa ville natale.



Portrait de Rid. Ghirlandajo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Si les tableaux d'histoire ou les portraits récemment revendiqués en faveur de Ridolfo (l'*Annonciation* du Musée des Offices, le *Jeune Orfèvre* et la « Monaca » du palais Pitti; celle-ci gravée t. II, p. 177; les deux portraits de la galerie Torrigiani, etc.) sortent en réalité de son pinceau, il faut lui reconnaître un vrai tempérament de coloriste, en même temps que le don des conceptions poétiques.

A peu d'années de là, après 1510, Ridolfo peignit *Saint Zanobi ressuscitant un enfant* et la *Translation des cendres de saint Zanobi* (au Musée des Offices). Ce sont ses œuvres maîtresses, émues, vibrantes, d'une ordonnance aussi serrée que dramatique. Le coloris surtout révèle un peintre de race : très clair et même un peu cru dans les chairs (les deux tableaux ont été nettoyés à fond!), il acquiert une saveur particulière et une rare intensité dans les draperies, où les noirs, les blancs, les rouges et les verts alternent en se faisant valoir.

Les autres peintures religieuses de Ridolfo, qui ne semble avoir jamais quitté ce domaine que pour aborder le portrait, ne témoignent pas, il s'en faut, d'autant d'inspiration : ni les fresques de la chapelle Saint-Bernard, au Palais Vieux (la *Trinité*, l'*Annonciation*, les *Apôtres*, les *Évangélistes*, les *Anges portant les instruments de la Passion*), ni la *Vierge remettant sa ceinture à saint Thomas*, à la cathédrale de Prato, ni les tableaux dispersés dans différentes églises ou différents musées ne montrent quelque inspiration supérieure. De trop bonne heure l'ennui ou la lassitude se font jour dans les productions du dernier des Ghirlandajo. Mais il doit être beaucoup pardonné au maître qui a peint l'*Histoire de saint Zanobi*.

Francesco Granacci (1477-1543) est un éclectique à la façon de Pontormo,

allant de l'imitation de Dom. Ghirlandajo à celle de Raphaël et de Michel-Ange. De même aussi il cultive à la fois la peinture religieuse, le portrait et la peinture décorative. Sa *Vierge* du palais Pitti offre encore les formes serrées, la sobriété, la tenue, propres aux Primitifs; il en est de même de plusieurs tableaux



La Translation des cendres de saint Zanobi, par Rid. Ghirlandajo.
(Musée des Offices.)

du Musée de Berlin et de la Pinacothèque de Munich : *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Jérôme*, figures à la silhouette bien arrêtée, d'une grande précision. Certains de ses portraits, tels que la Jeune Fille du Musée des Offices, s'élèvent plus haut : on y admire le naturel et la candeur. Granacci s'est en outre fait un nom par ses décors de fêtes ou de représentations théâtrales, ses cartons de vitraux, ses peintures sur meubles ou sur bannières.

Giuliano Bugiardini (1475-1554), le condisciple de Michel-Ange dans l'atelier de D. Ghirlandajo, et plus tard l'élève de Mariotto Albertinelli, est un artiste laborieux, consciencieux (il travailla douze ans à son *Martyre de sainte Catherine*, destiné à l'église de Santa Maria Novella), sans originalité aucune. L'examen de son *Mariage mystique de sainte Catherine*, à la Pinacothèque de Bologne, nous suffira pour caractériser sa manière : c'est un mélange de Fra Bartolommeo, pour l'arrangement général, et de Michel-Ange, à qui Bugiardini a pris le type de son petit saint Jean-Baptiste. L'œuvre est dure et sans trace d'inspiration (voy. aussi p. 122).



Portrait de Granacci.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)



Portrait de Bugiardini.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Élève de Lorenzo di Credi, chez qui il passa vingt-quatre ans, Giovanni Antonio Sogliani (1492-1544) met en outre à contribution Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto. Tempérament mélancolique, il ne peint que des sujets de sainteté (il semble avoir eu une grande part à l'exécution de la Madone du Dôme de Pise, jusqu'ici placée sous le nom de Perino del Vaga). Son coloris ne manque pas de finesse, sauf dans son *Saint Dominique servi par les Anges*, du couvent de Saint-Marc à Florence (1536), où il abuse des tons noirs, sans réussir à les fondre.



Portrait de Sogliani.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Parmi les autres peintres florentins, il en est plus d'un qui nous arrêterait peut-être s'il appartenait à une autre École. Mais ici, devant une telle masse de célébrités, il faut savoir se montrer sévère. Bornons-nous donc à rappeler pour mémoire le nom de Jacopo l'Indaco (1477 à 1534), qui reçut les leçons de Dom. Ghirlandajo et travailla principalement à Rome.

Au-dessus de ces artistes plane un de leurs contemporains, qui eut pour tributaire toute l'École florentine, et que l'on peut aussi bien classer dans l'Age d'Or que dans la Fin de la Renaissance : Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca, surnommé Andrea del Sarto, en souvenir du métier de son père, qui était tailleur.

Né le 16 juillet 1486[1], placé à sept ans en apprentissage chez un orfèvre, puis chez les peintres Giovanni Barile et Piero di Cosimo, Andrea se fit recevoir à vingt-deux ans, en 1508, membre de la corporation des peintres. Il semble avoir à peine entrevu Rome, l'École par excellence de ses compatriotes florentins. Son biographe nous fait à ce sujet des confidences précieuses à recueillir : « Pour surpasser tous les artistes de son temps, déclare-t-il, un long séjour dans cette ville était donc la seule chose qui manquât à Andrea, dont le dessin était naturellement pur et gracieux et le coloris chaud et facile, aussi bien dans ses fresques que dans ses tableaux à l'huile. On croit que l'abondance des sculptures et des peintures anciennes et modernes qu'il rencontra à Rome, et que la vue de tous ces élèves de Raphaël, dessinant avec un aplomb et une hardiesse qui lui ôtaient, à lui si timide, tout espoir de les surpasser, furent cause qu'il s'effraya et qu'il se hâta de retourner à Florence. » (Vasari).



Portrait d'Andrea del Sarto jeune, par lui-même.
(Musée des Offices.)

Le premier travail qui mit le jeune artiste en vue fut la décoration du petit cloître de l'« Annunziata », le couvent des Servites (de 1509 à 1514; le cycle comprenait déjà plusieurs compositions de Cosimo Rosselli et de Baldovinetti, et en reçut, dans la suite, d'autres exécutées par Franciabigio, Rosso et Pontormo). Il débuta par les

1. Bibl. : Biadi, *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto*. Florence, 1829. — Reumont, *Andrea del Sarto*. Leipzig, 1835. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, t. IV. — Paul Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. I, p. 465; 1877, t. I, p. 38, 261, 338. — On a cru à tort que le nom de famille d'Andrea était Vannucchi; c'est une erreur dont M. Milanesi a fait justice dans sa dernière édition de Vasari.

Au sujet de ces prétendus noms de famille, il faut absolument proscrire les errements suivis par certains rédacteurs de catalogues, qui pour Paolo Uccello nous renvoient à Dono (Paolo di Dono), pour le Pérugin à Vannucci, pour Botticelli à Filipepi (!). Rien de plus contraire à la réalité : personne, à l'époque de la Renaissance, n'aurait reconnu ces artistes sous des appel-

scènes suivantes, tirées de l'histoire de saint Philippe Benizzi, le fondateur de l'ordre des Servites : le Saint donnant sa chemise au lépreux, les Joueurs ou Blasphémateurs foudroyés, la Guérison de la femme possédée, la Guérison de deux enfants, l'Adoration des reliques. En 1511 il exécuta l'*Adoration des Mages* et commença la *Nativité*, qu'il finit en 1514.

Ces compositions offrent tour à tour du charme, de la distinction, du piquant. Dans la *Nativité*, qui est inspirée des fresques de Dom. Ghirlandajo, à Santa Maria Novella, on admire ces femmes aux riches atours, à la tournure indolente, élégamment posées et harmonieusement groupées. De sentiment religieux il n'en est d'ailleurs pas plus question ici que dans les fresques de Ghirlandajo. La *Guérison de la Femme possédée* se distingue par l'arrangement du groupe central, qui est aussi harmonieux que dramatique (gravée p. 495). Dans le *Châtiment des blasphémateurs*, l'action, d'une rare vivacité, est liée au paysage avec un art parfait. C'est comme le prodrome du chef-d'œuvre du genre, le *Saint Pierre martyr* du Titien.



Portrait d'Andrea del Sarto âgé
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Aux fresques du petit cloître firent suite les deux camaïeux du jardin (1512-1513) : la *Parabole des ouvriers de la vigne* (détruits en 1704 par un éboulement).

En 1514, Andrea accepta de peindre, également en camaïeu, pour la corporation du « Scalzo », l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* et quatre *Vertus*, soit en tout quatorze fresques, qui l'occupèrent jusqu'en 1526. Ces compositions monochromes comptent parmi ses pages les plus admirées.

Vers la même époque l'artiste contracta le mariage qui devait faire le malheur de sa vie; il épousa Lucrezia del Fede, veuve d'un bonnetier. En 1518, il se rendit à l'appel qui lui avait été adressé par la cour de France et séjourna dans notre pays jusqu'en 1519 (il peignit à cette occasion la *Charité* du Musée du Louvre). On ne sait que trop comment, chargé de faire pour le compte de François I[er] des acquisitions d'œuvres d'art en Italie, il trompa sa confiance, garda l'argent et se fixa de nouveau à Florence. Disons ici, pour n'avoir plus besoin de revenir sur cette question pénible, qu'Andrea ne se distinguait ni par la loyauté, ni par la fermeté du caractère : c'était une nature envieuse et sournoise.

lations aussi anormales. Peut-être faisait-on figurer celles-ci dans les actes notariés, comme aujourd'hui on y fait figurer les prénoms au grand complet; mais à coup sûr on ne les employait jamais dans la vie de tous les jours. Il importe d'ailleurs de faire remarquer que beaucoup de quattrocentistes et même quelques cinquecentistes n'avaient pas de nom de famille, mais seulement un prénom et un surnom. Aujourd'hui même, en Italie, le prénom (« il nome ») va de pair avec le nom (« il cognome »). Cessons donc de dérouter le public par ces mascarades et tenons-nous-en aux dénominations courantes.

De 1521 date la grande fresque de la villa de Poggio a Cajano : *César recevant le tribut du monde animal*, une des rares compositions profanes exécutées par notre maître (continuée et terminée en 1582 par Alessandro Allori; gravée p. 150). Le dictateur, couronné de lauriers et assis sous une niche,



Les Blasphémateurs foudroyés, par Andrea del Sarto.
(Couvent de l' « Annunziata ».)

écoute les harangues que lui adressent les députés des nations vaincues; des hommes et des enfants lui amènent ou lui apportent, qui des girafes, qui des oiseaux rares (c'est une allusion aux goûts zoologiques de Laurent le Magnifique). L'ordonnance laisse à désirer, mais il faut admirer le coloris et le mouvement. Inutile d'ajouter que, de vérité historique et de couleur locale, Andrea n'a eu nulle cure : il a peint les Florentins de son temps, et non les Romains et les Égyptiens du temps jadis.

En 1525, Andrea prit congé du couvent de l' « Annunziata » par un chef-d'œuvre : la « Madonna del Sacco » (ainsi appelée parce que saint Joseph s'y appuie sur un sac; gravée p. 29). Cette composition a toute la liberté d'un Corrège, mais elle a en même temps une ampleur et une allure que l'on ne trouve que dans l'École florentine.

La *Sainte Cène* peinte à fresque sur une des parois du couvent San Salvi, aux portes de Florence (1526-1527), est une des dernières productions d'Andrea. Malgré la célébrité de cette page, je ne saurais en dissimuler les lacunes, les défauts. Et tout d'abord, le souvenir de la *Cène* de Léonard, le chef-d'œuvre



La Sainte Cène, par Andrea del Sarto. (Couvent de San Salvi.)

des chefs-d'œuvre, nous trouble et nous désoriente; c'est bien la même conception : l'émotion des disciples au moment où leur maître prononce ces mots : « Je vous le dis en vérité, l'un de vous me trahira ». Mais combien la mimique n'est-elle pas plus théâtrale (examinez, par exemple, le geste du Christ posant sa main sur celle de son disciple bien-aimé); combien l'expression est plus prétentieuse et plus vide! Il y a entre Léonard et André la même différence qu'entre le chercheur sincère, dont chaque effort constitue une conquête, et l'imitateur habile, trop habile même, qui se joue des difficultés, au lieu de compter loyalement avec elles. C'en est fait de l'éloquence grave, recueillie, intime, inhérente à l'œuvre de Léonard; ce qu'il faut aux contemporains d'André, ce sont des thèmes brillamment développés, des morceaux de bravoure.

Mais si l'œuvre manque de conviction et de chaleur, est-elle du moins irré-

prochable au point de vue de la facture? Malgré son admiration pour le maître, M. Paul Mantz s'est vu contraint de formuler des réserves : « Il est visible, dit-il, que la combinaison rationnelle des couleurs tient moins de place que le hasard. Ici apparaît un ton jaune, là un rouge ou un gris violacé, et ces diverses notes ne sont pas suffisamment disciplinées ou silencieuses. J'ajouterai que l'ordonnance laisse également à désirer : dans la composition de Léonard, l'abus des profils est racheté par le merveilleux agencement des figures, par ces groupes si vivants et si pittoresques; dans celle de son imitateur, au contraire, les personnages, sauf deux exceptions, sont isolés les uns des autres et huit silhouettes se profilent sur le fond avec une uniformité désespérante. Ces têtes mêmes, le modelé en est souvent bien sommaire. Mais je m'arrête; je craindrais, en poursuivant, de passer pour un Zoïle. »

Les dernières années de cette carrière si bien remplie urent occupées par l'exécution de toutes sortes de retables ou de tableaux de chevalet, ainsi que par celle de plusieurs portraits. A cette catégorie appartiennent les effigies des capitaines qui s'étaient sauvés pendant le siège de Florence : Andrea fut chargé de les représenter pendus sous des traits ignominieux (1530).

Le maître ne comptait que quarante-cinq ans lorsque la peste l'emporta, le 22 janvier 1531. Sa veuve, la frivole Lucrezia, lui survécut pendant près d'un demi-siècle.

Les tableaux d'Andrea del Sarto, aujourd'hui dispersés dans les galeries de l'Europe entière, depuis la National Gallery et le Musée de Madrid jusqu'à l'Ermitage, portent sur l'Ancien aussi bien que sur le Nouveau Testament. Ils représentent tour à tour le *Sacrifice d'Abraham* (Musée de Dresde) et l'*Histoire de Joseph* (Palais Pitti), l'*Annonciation* (1512, Palais Pitti), des Madones et des Saintes Familles (la *Vierge aux Larmes*, 1517, Musée des Offices; la *Sainte Famille* du Louvre; la *Madone* du Musée de Berlin, 1528), la *Déposition de Croix* (Palais Pitti), la *Pietà* (1517, Musée de Vienne), la *Dispute de la Sainte Trinité* (Palais Pitti), *Quatre Saints* (Académie de Florence), le *Mariage de Sainte Catherine* (Musée de Dresde), etc., etc.

Andrea, qui n'a jamais été un grand clerc en matière d'ordonnance, excelle surtout dans les figures isolées : telles sont les deux saintes de la cathédrale de Pise, *Sainte Catherine* (gravée p. 475) et *Sainte Marguerite*; elles séduisent par la grâce des attitudes et le charme du coloris, non moins que par je ne sais quelle noble aisance, quel naturel, quel laisser aller.

Le portrait a également tenté quelquefois ce pinceau si délicat : il s'est plu à multiplier, soit sa propre effigie (Musée des Offices, Palais Pitti, National Gallery), soit celle de sa femme Lucrezia Fedi (Musées de Berlin et de Madrid). Le don de l'observation objective, nécessaire au portraitiste, n'était toutefois pas son fort. C'est ainsi qu'il voyait toutes les femmes à travers la sienne, dont il a trop souvent donné les traits à ses saintes. Il en résulte que si ses portraits



Étude pour la Sainte Cène, par Andrea del Sarto (Musée des Offices.)

sont généralement très enveloppés, ils manquent de vigueur et de caractère. Rien de plus opposé à la manière que Bronzino devait faire triompher à Florence même à peu d'années de là.

Peu de personnalités, dans l'histoire de la Renaissance, sont aussi faites pour embarrasser la critique qu'Andrea del Sarto : c'est un mélange de qualités séduisantes et de défauts.

Essayons de dégager les éléments si divers qui sont entrés dans la composition de ses ouvrages. A Léonard de Vinci, Andrea a pris son coloris si fondu, infini en nuances, quelque différence qu'il y ait d'ailleurs dans leurs deux palettes (celle d'Andrea est plus claire et plus grasse ; on y trouve « des oranges roses, des fleurs cendrées, des demi-teintes fines noyées dans des gris chaleureux » : Paul Mantz). Les Primitifs lui ont appris à animer ses scènes par toutes sortes de motifs empruntés à la vie réelle : portraits, costumes, meubles; à cet égard, il flotte encore entre la peinture épisodique du temps jadis et la grande peinture d'histoire. Il ne tardera d'ailleurs pas à profiter des conquêtes réalisées dans le domaine de l'ordonnance par son contemporain Fra Bartolommeo : la *Charité* du Louvre, avec son groupement en forme de triangle, procède sans contestation possible des modèles créés par le Frate. Malgré ces emprunts, la part contributive d'Andrea n'est nullement à dédaigner : il excelle à rendre les chairs, même dans ses dessins, où les joues et les mains sont à la fois si souples et si pleines, si véritablement « carnose ».



Saint Michel. (Fragment.)
Par Andrea del Sarto.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Andrea del Sarto est avant tout le peintre qui connaît les infinies ressources de la palette ; qui sait donner à sa gamme la saveur, la suavité, la morbidesse ; qui s'entend comme pas un aux secrets du « pastoso » ou du « sfumato ». L'artiste, je veux dire l'homme d'imagination et de sentiment, occupe un rang beaucoup moins élevé ; il manque — et c'est le pire défaut — de conviction. Vasari déjà a constaté chez lui « l'absence de fermeté et de hardiesse, de grandeur imposante, d'allure large et magnifique ». Types, gestes, attitudes, tout est mou, pour ne pas dire artificiel et frivole. On voudrait plus de lignes dans ses visages de femmes (quelle pauvreté, par exemple, dans ceux de la grande

Sainte Famille du Louvre, avec leurs nez pincés et leur expression maussade !), plus de fierté dans ses visages d'hommes. Où il réussit le mieux, c'est dans la création de quelque belle figure d'adolescent, comme celle du tableau de l'Académie de Florence (gravée ci-dessus, p. 509).

A Andrea del Sarto fait suite une génération grandie dans l'étude des œuvres de Michel-Ange, des dessinateurs habiles, voire brillants, mais les plus pauvres peintres du monde. J'ajouterai immédiatement que la plupart d'entre eux appréciaient avant tout chez le Buonarroti les ressources qu'il mettait à leur disposition : loin de s'exalter, par la vue de ses créations, à de nouveaux progrès, ils trouvaient commode de vivre sur les conquêtes dont il avait enrichi l'art. La pensée ne leur vint même pas de pousser plus loin, de tenter un effort personnel. Salviati, Bronzino, Vasari, tels sont, entre beaucoup d'autres Toscans, ceux qui ont le plus facilement accepté cette abdication.

Avant de m'occuper de ces épigones, je devrais présenter au lecteur un artiste maniéré et tourmenté, mais du moins indépendant, qui érigea en principe la subordination de la couleur au dessin et accentua encore, si possible, la sécheresse à laquelle ses compatriotes n'avaient que trop de tendance à sacrifier : je veux parler de Rosso (1494-1541). Mais il m'a paru plus rationnel de l'étudier en même temps que l'École de Fontainebleau, à la fondation de laquelle il a eu une si grande part. C'est donc dans le volume consacré à la France que je donnerai sa biographie et l'appréciation de son œuvre.

Angelo di Cosimo di Mariano, surnommé Bronzino (1502-1572), maniait avec une égale facilité la plume et le pinceau. Ses poésies ont autant fait pour sa réputation que ses peintures [1]. Élève de Pontormo et imitateur de Michel-Ange, il s'entendait beaucoup mieux, comme la plupart des Florentins, à modeler une figure isolée qu'à marier des personnages en des groupes harmonieux.

Les peintures d'histoire de Bronzino manquent véritablement de souffle. En outre, comme il ignorait certains secrets essentiels du coloris, l'ordonnance en est d'ordinaire heurtée. Examinons sa *Sainte Famille*, du Musée de Vienne, ou sa *Déposition de Croix*, du Musée des Offices : tout y est voulu, raisonné, artificiel et vide. Le *Jugement dernier*, du Musée des Offices, prête encore plus à la critique. Cet enchevêtrement de corps nus, modelés comme des torses d'athlètes, aü système musculaire développé comme chez Michel-Ange, cette collection de têtes et d'académies est dénuée de tout sentiment pictural ; bien plus, de toute inspiration et de toute conviction. On n'y relève que le coloris, qui est assez clair, surtout dans les figures de femmes. La *Pietà* du Musée de Besançon, composition riche en figures, n'est pas moins déclamatoire et artificielle [2]. Dans

1. *Sonetti di Angelo Allori, detto il Bronzino*. Florence, 1823. — *I Salterelli del Bronzino pittore*. Bologne, 1863.

2. Castan, *le Bronzino du Musée de Besançon*. Besançon, 1881.

le grand tableau du Louvre, *le Christ et la Madeleine*, les figures sont extraordinairement guindées, tandis que la coloration bleu clair de la robe de la sainte rappelle celle de la *Sainte Marguerite* de Raphaël.

Le tableau mythologico-allégorique de la National Gallery, *Vénus, Cupidon, la Folie et le Temps*, peint d'une gamme claire et froide, et péchant en outre contre les règles les plus élémentaires de l'ordonnance, a pour lui une élégance qui va jusqu'à l'afféterie ; rien de plus délicat que le modelé des mains et des pieds, rien de plus chaste que le geste de Cupidon pressant le sein de Vénus. On dirait que quelque chose de la grâce de l'École de Fontainebleau est entré dans cette composition.



Portrait de Lucrezia Panciatichi, par Bronzino.
(Musée des Offices.)

Les cartons de tapisseries de Bronzino ont droit à plus d'estime : ceux qu'il a composés pour l'*Histoire de Joseph*, exposée au Palais Vieux de Florence, sont excellents ; l'artiste s'y est senti moins gêné par les préoccupations du style et par l'influence de Michel-Ange que dans ses peintures d'histoire proprement dites. Il a pu y prodiguer à son aise les portraits, les costumes pittoresques, les riches accessoires.

Mais où le maître triomphe, c'est dans le portrait, dans ces vivantes, poétiques ou implacables effigies, où il fait défiler devant nous ses protecteurs, les Médicis, ses amis ou de simples clients de rencontre. Malgré la sécheresse ou la dureté relative du coloris[1], Bronzino s'y montre l'émule de Holbein. (Il n'est pas impossible que quelque production du maître augsbourgeois, de quatre ou de cinq années plus âgé que lui, soit tombée sous ses yeux et l'ait impressionné.) S'il lui est inférieur comme coloriste, il l'emporte sur lui par ce que j'appellerai le

1. Rien, à cet égard, ne jure plus avec la manière si écrite de Bronzino que le faire, à la fois large et flou, du prétendu portrait de *César Borgia*, qui de la galerie Borghèse est entré dans la collection Alphonse de Rothschild, et que M. Morelli a essayé de revendiquer pour notre artiste. Il est impossible d'imaginer un contraste plus tranché.

sentiment dramatique ; ses héros ont plus de liberté et d'accent; leur caractère est plus nettement dégagé. Bronzino excelle en outre à relever ses représentations par quelque accessoire fait pour attirer l'attention : telles sont les statuettes qu'il a introduites dans ses portraits des Offices, du Louvre ou du Musée de Berlin.

En tout état de cause, une telle netteté de caractéristique ne pouvait s'obtenir qu'au détriment du coloris : supposez que celui-ci ait la souplesse ou la chaleur propres à l'École de Venise, immédiatement les effigies perdraient de leur précision.

Dans quelques rares occasions cependant, l'artiste florentin se rapproche de ses émules vénitiens sans trop sacrifier ses propres tendances. Le portrait de sculpteur du Musée du Louvre est à peu près de la même qualité et de la même valeur que le portrait d'homme de Pâris Bordone qui lui fait pendant.

Examinons quelques-unes de ces effigies, qui comptent parmi les meilleures du XVI[e] siècle, et ce n'est pas peu dire.

Le portrait de Cosme de Médicis, au Palais Pitti (une réplique au Musée des Offices, gravée p. 206), proclame la sûreté avec laquelle l'artiste florentin sait poser ses personnages, leur donner une attitude intéressante ; l'œuvre séduit en outre par ses carnations claires et fermes. Le souverain de la Toscane est représenté nu-tête (le front beau et pur, les yeux un peu vulgaires); la poitrine protégée par une cuirasse; la main droite, d'une rare élégance, appuyée sur le casque ; sa jeune tête, au regard clair et froid, se détache à merveille sur la riche armure de fer. La tonalité choisie pour le fond, un gris tout uni, ajoute encore à l'impression de ce fier morceau. On voudrait avoir une galerie d'ancêtres peints de ce pinceau, avec cette palette.

Dans le portait d'un autre Médicis, le jeune Garcia, au Musée des Offices (gravé p. 211), Bronzino nous offre plus que l'effigie d'un des membres de la famille ducale : grâce à sa sincérité, qui va jusqu'à la brutalité, il a réussi à créer un caractère. Ce monstre, âgé de quelques années à peine, qui étreint un chardonneret avec une sorte de joie bestiale, fera un jour, s'il monte sur le trône, souffrir ses sujets comme il fait souffrir le malheureux oiseau.

Le portrait de Lucrezia Pucci Panciatichi, au Musée des Offices, fait revivre cette femme longue et fière, aux belles mains blanches, grasses et effilées. Il n'est pas jusqu'à ce cou trop tendu, jusqu'à ce regard trop fixe, qui n'ajoute au caractère du personnage. L'ouvrage aurait gagné à avoir un fond tout uni, comme certains portraits d'Holbein; le mur décoré d'une niche qui se développe derrière Lucrezia ne tranche pas assez sur la robe violette et nuit quelque peu à l'effet.

Certains portraits en pied — tel le Jeune Garçon de la National Gallery — égalent par leur naturel, leur aisance, leur tournure, les meilleurs portraits du Titien et des Flamands.

Francesco de' Rossi de Florence (1510-1563), surnommé Salviati, en souvenir de son protecteur le cardinal du même nom, possédait à merveille le don qui éblouissait le plus cette époque dégénérée, celui de l'improvisation. Favorisé par les Médicis et par les papes, il eut en outre l'honneur de travailler à Venise à côté des maîtres les plus réputés et d'être appelé en France à la cour d'Henri II. Il s'était fait à la fois une réputation comme peintre à l'huile et comme fresquiste, comme peintre de décors de fêtes, comme compositeur de cartons pour tapisseries, comme interprète de l'histoire sainte, de la mythologie et de l'histoire moderne, sans en excepter le portrait.

Des leçons d'Andrea del Sarto, Salviati ne garda que la tendance à la frivolité, non ce sentiment de la couleur qui distinguait son maître (dans son *Incrédulité de saint Thomas*, au Musée du Louvre, le coloris est clair, jaunâtre, presque blafard, sans force et sans saveur). Au Parmesan il prit le goût de l'afféterie; à Michel-Ange ses effets de torse. Dans son *Histoire du Christ*, traduite en tapisserie par les ateliers florentins, il a accumulé les motifs violents et montré une fois de plus à quel point l'École florentine avait dès lors perdu tout sentiment de l'ordonnance.


Portrait de Salviati.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Malgré la place que cet artiste a tenue auprès de ses contemporains, la postérité n'a pas à s'occuper de lui : il a reçu de son vivant le salaire auquel il avait droit.

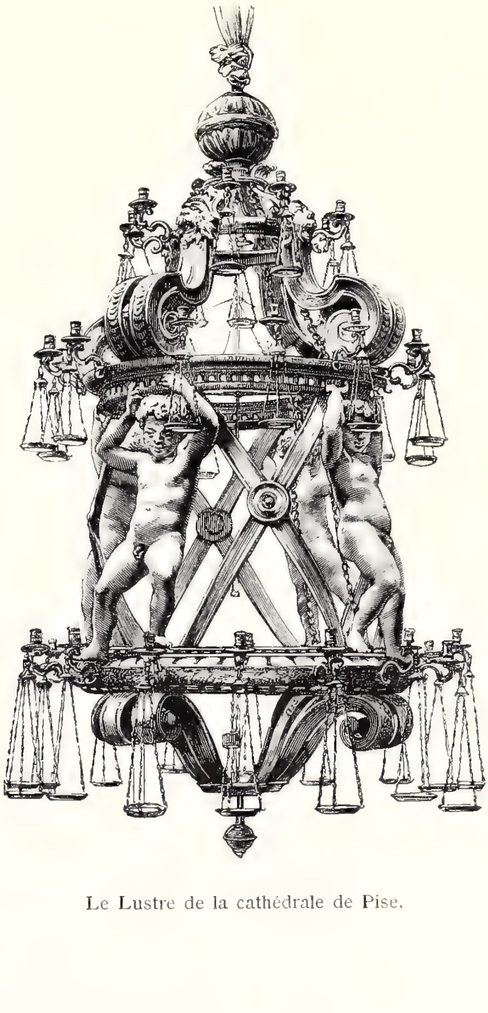
Le respect que nous devons à l'architecte éminent (voy. p. 330), notre gratitude pour l'historien de l'art italien (voy. p. 178), nous obligent, sinon à juger avec sympathie, du moins à examiner avec attention l'œuvre de Vasari en tant que peintre. Imitateur de Michel-Ange et de Raphaël, doué de plus de mémoire que d'imagination, l'artiste d'Arezzo donna de bonne heure l'exemple d'un éclectisme et d'une facilité peu dignes d'envie. On affirme que le vaste cycle des fresques du palais de la Chancellerie à Rome, l'*Histoire du pape Paul III*, fut achevé en cent jours. Il y paraît bien ! Le cycle non moins considérable des fresques du Palais Vieux de Florence, l'*Histoire des Médicis*, exigea moins de temps encore; aussi l'auteur crut-il sage de s'en excuser dans la description qu'il nous en a laissée.

On a souvent accolé au nom de Vasari l'épithète de maniériste. Mais être maniériste, c'est avoir une manière; c'est, en d'autres termes, avoir un parti pris, un style. Or Vasari n'est qu'un imitateur, alors qu'il n'est pas un plagiaire.

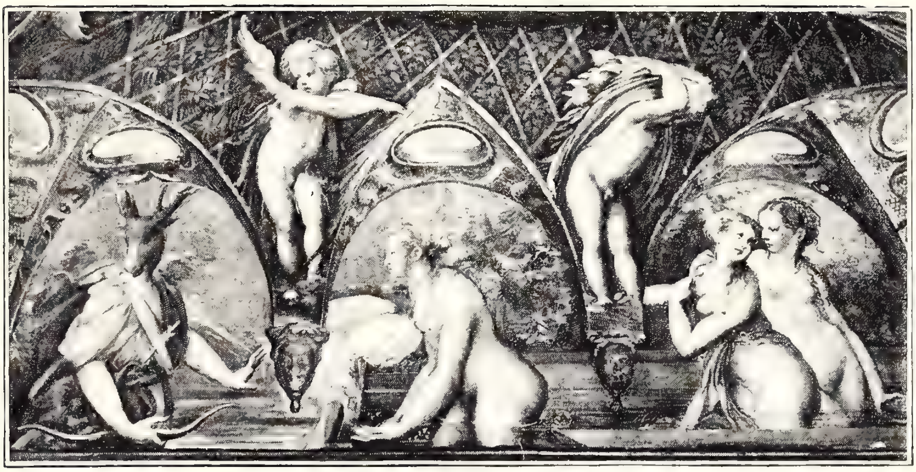
Apprécier l'École florentine de la seconde moitié du XVIe siècle est une tâche ingrate : jamais décadence plus irrémédiable n'a suivi d'aussi près épanouis-

sement plus radieux[1]. A l'absence d'inspiration vient s'ajouter le manque de goût; la pauvreté du style n'est égalée que par l'atonie absolue à l'égard de toute impression directe, de toute observation indépendante. Les disciples de Giotto n'avaient pas les yeux plus fermés sur la réalité que les Vasari ou les Zuccheri. L'emploi de formules d'atelier accuse ici comme au XIV[e] siècle la disparition de l'esprit de libre recherche; les réminiscences tiennent lieu d'inspiration.

1. Rappelons ici les noms de deux de ces décadents : Alessandro Allori (1535-1607), le neveu et l'élève de Bronzino, l'auteur d'une série de compositions aussi banales que déclamatoires; Bernardino Poccetti (1542-1612), qui, en décorant, vers 1581, les plafonds du premier corridor des Offices, s'est du moins souvenu des traditions de la Renaissance dans ses arabesques à la fois touffues et élégantes.



Le Lustre de la cathédrale de Pise.



Diane et Actéon, par le Parmesan. (Villa Sanvitale à Fontanellato, près de Parme.)

CHAPITRE IV

SODOMA ET L'ÉCOLE SIENNOISE.

Faut-il ranger l'École de Sienne à la suite de l'École de Florence? On en peut douter, tant il y a de différences entre elles. En réalité, c'est de l'École milanaise que procède Sodoma, en qui la dernière évolution de l'École siennoise a trouvé un représentant véritablement supérieur; c'est à développer les principes puisés dans l'étude des œuvres de Léonard de Vinci que ce maître s'est appliqué plus ou moins inconsciemment[1].

La vie des hommes célèbres nous montre, d'un bout à l'autre de l'histoire, la

1. Bibl. : Della Valle, *Lettere sanesi*, t. III (article indigeste et illisible). — Bruzza, *Notizie ntorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzi, detto il Soddoma*. S. D. — Jansen, *Leben und Werke des Malers Giovann Antonio Bazzi von Vercelli genannt il Soddoma*. Stuttgart, 1870. — Frizzoni, *Giovanni Antonio de' Bazzi*. Florence, 1877 (extr. de *la Nuova Antologia*); *Giornale di Erudizione artistica*, t. I, 1872, p. 208 et suiv.; *Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 273 et suiv.; *Arte italiana del Rinascimento*, p. 95-187. — Timbal : *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII. — Thausing, *Wiener Kunstbriefe*; Leipzig, 1884, p. 238-268. — Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, p. 153 (lettre de 1518 adressée par Sodoma au marquis de Mantoue).

lutte constante de deux grands courants, la vocation individuelle et l'influence du milieu, ou, si l'on aime mieux, l'influence de l'éducation sous ses différentes formes. Tantôt le génie individuel triomphe des obstacles que lui opposent le mauvais goût, l'indolence, le marasme de l'entourage; tantôt celui-ci étouffe les qualités natives les plus brillantes. Que de fois, en admirant l'œuvre d'un de nos contemporains, ne nous est-il pas arrivé de nous écrier : Ah! s'il était né dans un siècle plus artiste! Et que de fois aussi ne nous sommes-nous pas extasié devant les succès de quelque fils de ses œuvres, né de parents grossiers, dans une bourgade obscure, loin de tout foyer intellectuel! Cette alternance perpétuelle entre l'action de la nature et celle de la société, tantôt alliées, tantôt hostiles, ne m'a jamais frappé aussi vivement que dans la biographie de Sodoma. Fils d'un simple cordonnier, né et élevé au milieu des populations lourdes et incultes du Piémont, dans une ville qui ne comptait pas un artiste de mérite, quels dons, quelle puissance d'abstraction, quelle organisation délicate, ne fallut-il pas que l'enfant tînt de la nature pour devenir, à peine âgé de vingt-deux ou vingt-trois ans, non seulement un peintre aussi spirituel qu'élégant, mais encore un cavalier accompli, dont les folies de grand seigneur tournèrent la tête à une ville entière!

Giovanni Antonio de' Bazzi (et non Razzi, comme on l'a longtemps écrit par erreur) naquit dans le Piémont, à Verceil, en 1477 selon toute vraisemblance. Frappé de ses heureuses dispositions, son père, qui était cordonnier, comme il vient d'être dit, le plaça, vers l'âge de douze ans, chez le maître le plus renommé de la cité, Martino de' Spanzotti[1]. Le contrat rédigé à la date du 28 novembre 1490 nous fournit de curieux détails sur les habitudes du temps : Le père dut payer au maître une somme totale de 50 ducats milanais pour la durée de l'apprentissage, fixée à sept ans. Le maître, de son côté, s'engageait à loger, à nourrir et à instruire l'élève, et aussi, notons ce trait de mœurs, à remplacer les vêtements usés. (Je laisse de côté quelques clauses plus curieuses qu'intéressantes : l'obligation par le père de remettre au fils, au moment de son entrée dans l'atelier, une tunique d'une « bona longitudine », deux vestes et trois paires de bottes; celle de fournir le linge et de supporter les frais du blanchissage, etc., etc.)

Ce long stage terminé, c'est-à-dire à la fin de 1497 ou au commencement de 1498, le jeune peintre visita très certainement Milan, où tout était plein de la gloire et de l'influence de Léonard.

Le débutant entra-t-il en relations directes avec le vénéré fondateur de l'École milanaise? Ce problème n'est pas résolu encore. Mais personne, à coup sûr, ne subit au même point l'ascendant du maître. A défaut d'enseignements directs, Bazzi rapporta du voyage à Milan l'intuition la plus profonde des miracles opérés par Léonard dans le domaine du coloris.

1. Voy. sur Spanzotti l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 421.

Il a été impossible jusqu'ici de découvrir le moindre ouvrage exécuté à cette époque par l'artiste dans la Haute Italie. Les peintures du palais Tizzoni, à Verceil, n'ont en effet rien à voir avec lui[1].

Son séjour dans sa patrie, après son apprentissage, fut d'ailleurs de courte durée. Vers 1500, au plus tard en 1501, nous le trouvons à Sienne, qui devint pour lui une patrie d'adoption, comme Milan l'avait été pour Léonard. Il y fut amené par des agents de la célèbre famille des Spanocchi, dont le palais fait aujourd'hui encore l'ornement de la vieille cité toscane.

Ce fut un trait de génie de la part du jeune artiste que de chercher fortune à Sienne. A Milan, à Florence, à Rome, il lui eût fallu compter avec des novateurs aussi hardis et aussi habiles que lui ; dans cette Byzance de la Toscane, où le mouvement intellectuel s'était arrêté depuis longtemps, il devait lui être facile d'éclipser les derniers représentants de l'École mystique, tombés ou peu s'en faut au rang de manœuvres. Ses nouveaux concitoyens crurent pénétrer dans un monde enchanté lorsqu'ils aperçurent pour la pre-



Portrait de Sodoma, par lui-même[2].
(Monte Oliveto Maggiore.)

1. On considère — mais ce n'est là qu'une présomption — comme des ouvrages de sa jeunesse, exécutés sous l'influence directe de Léonard, la *Léda* de la galerie Borghèse à Rome, et la *Pietà* de la même collection, ainsi qu'une petite Madone de la galerie de Bergame (*le Cicerone*. D'après MM. Richter et Morelli, la *Léda* de la galerie Borghèse serait la copie d'un original perdu de Sodoma). Le Louvre expose, sous le nom de Sodoma (coll. His de la Salle, n° 18), une étude à la pierre noire, rehaussée de blanc, pour une Léda debout, vue de face, tenant le col du cygne qui s'approche d'elle, les ailes ouvertes. Ce dessin, d'une facture un peu molle, me paraît caractéristique pour la manière du maître. Une autre Léda, à la sanguine, exposée dans la même salle, offre infiniment moins d'authenticité. Le « Museo artistico municipale » de Milan possède, de son côté, une sanguine de Sodoma, une étude pour la tête de Léda, tête qui reparaît également dans la Madone du Musée de Brera, récemment acquise de M. Habich (Frizzoni : *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1891, p. 24). — *Archivio storico dell' Arte*, 1891. — Quant à la *Léda* de la bibliothèque de Windsor (gravée dans mon tome II, p. 176), c'est un Léonard de Vinci archi-authentique.

2. Jusque dans la dernière édition de ses œuvres, M. Morelli a maintenu une assertion qui ne supporte pas un instant l'examen, à savoir que le personnage représenté aux côtés de Raphaël, dans l'*École d'Athènes*, est Sodoma et non le Pérugin, ainsi qu'il était universellement

mière fois ces créations si libres et si suaves, où l'élégance des lignes le disputait à la magie de la couleur.

A en croire Vasari, Sodoma, en arrivant à Sienne, ne savait pas grand chose et, loin de chercher à se perfectionner, il se contenta d'étudier les sculptures de Jacopo della Quercia (étude singulière pour un novateur si fougueux et qui se piquait d'exceller dans la seule peinture !). Telle était la pénurie des peintres siennois de talent, que le nouveau venu ne tarda pas à percer malgré sa jeunesse. Il s'essaya d'abord dans le portrait, genre peu cultivé dans ces parages, et se créa par là de nombreuses relations.

Mais ce qui le mit en lumière, plus que son talent d'artiste, ce furent ses excentricités. C'était une nature brillante et exubérante, véritable reflet de Léonard, et non un artiste doux et modeste tel que Bernardino Luini. Il lui fallait, comme au maître, de nombreux domestiques, de riches habillements, des chevaux de race. (C'est à l'occasion d'une des courses auxquelles il prit part à Florence qu'il semble avoir reçu le fâcheux surnom de Sodoma). Il portait des pourpoints de brocart, des mantelets bordés de toile d'or, des « cuffioni » d'une extrême richesse, des colliers et autres ornements semblables, dignes — ajoute le biographe — de bouffons et de charlatans. Il n'était pas moins avide de titres et de décorations : en 1518, il réussit à se faire créer chevalier par le pape Léon X.

Le plus ancien tableau authentique du maître, la *Déposition de croix*, de l'Académie de Sienne (1502 ?), a encore beaucoup de fermeté, sinon de dureté; on y sent comme le vent un peu âpre des Alpes. Cette crudité relative n'est pas sans charme. J'ajouterai que la composition est nourrie, la gamme claire, comme dans la composition similaire d'Andrea Solario au Musée du Louvre. La Vierge évanouie entre les bras de ses deux compagnes annonce l'admirable groupe de l'*Évanouissement de sainte Catherine.*

La *Judith*, également exposée à l'Académie, offre cette même gamme claire et un peu ténue, ces formes encore grêles, mais déjà pleines de distinction.

Vers la même époque, en 1503, Sodoma reçut d'un de ses compatriotes de la Haute Italie, le Milanais Tomaso Pallavicini, abbé général des Olivétains, la mission de décorer le couvent de Santa Anna in Creta, près de Pienza. Ces fresques, qui subsistent encore et qui ont été photographiées par M. Lombardi de Sienne, montrent toute la facilité d'invention du jeune maître.

En 1505, le successeur de Pallavicini, Domenico Airoldi, également originaire de la Lombardie, chargea Sodoma de continuer, dans le cloître de Monte Oliveto Maggiore, la série de fresques commencée par Signorelli. Dans

admis. Or la ressemblance de ce portrait avec celui du « Cambio » de Pérouse, où le Pérugin s'est représenté lui-même, et d'autre part les différences fondamentales qu'il offre avec le portrait de Monte Oliveto Maggiore, où Sodoma a fixé à son tour sa propre effigie, pour ne point parler des différences d'âge, ne permettent pas de prendre en considération cette conjecture (*Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom*, p. 192).

ce vaste cycle, terminé en 1506, Sodoma montre ses qualités transcendantes, comme aussi toutes les lacunes de son talent.

Il est probable que le nouveau venu commença son travail par le compar-



Jeune homme offrant à saint Benoît un flacon de vin. Fresque de Sodoma.
(Monte Oliveto Maggiore.)

timent succédant immédiatement à la dernière fresque de Signorelli, dans le corridor occidental du cloître, et que sa première composition fut la *Destruction du Mont-Cassin*, placée à côté de l'*Entrevue de saint Benoît et de Tolila*, peinte par son prédécesseur. Quelque irrégularité que le Sodoma apportât dans ses

entreprises, et quoiqu'il eût pour règle de n'obéir qu'aux suggestions de sa fantaisie, il s'efforça, dans cette composition, de se rapprocher de la manière de Signorelli : même animation, même profusion de figures, mêmes guerriers à la tournure martiale, aux accoutrements bizarres. Et cependant, qui ne découvre sur-le-champ, dans l'œuvre du maître lombard, un tempérament et une éducation absolument supérieurs! Cette liberté, cette fougue, cet éclat incomparable, que la savante pondération des masses fait ressortir encore davantage, rappellent, il n'est pas permis d'en douter, Léonard de Vinci et son fameux carton de la *Bataille d'Anghiari* : les deux soldats qui se disputent avec rage une lance, les chevaux qui hennissent et se cabrent, comme enivrés du bruit des armes et de l'odeur de la poudre, la mêlée à la fois ardente et sans confusion, tout témoigne d'une étude assidue du chef-d'œuvre qui faisait alors les délices de Florence. Par une inspiration vraiment dramatique, Sodoma oppose à l'horreur de la scène du premier plan un paysage calme, riant, dans lequel la légèreté et la transparence n'excluent pas la précision. Il ne connaissait évidemment pas le Mont-Cassin, même de réputation, sinon il ne l'aurait pas représenté comme un édifice entouré d'une rivière. Nous ne lui en ferons pas un crime; il est permis d'ignorer la topographie quand on sait créer des sites d'une telle beauté.

Une des fresques suivantes, *Saint Benoît quittant la maison paternelle*, témoigne d'une inspiration bien différente. Si la *Destruction du Mont-Cassin* se distingue par sa fougue, par son allure vraiment épique, ici nous découvrons un tableau plein de poésie et de naturel, une de ces narrations simples, émues, vraies, et cependant foncièrement originales, qui s'imposent à notre esprit comme si nous l'avions vue se dérouler dans la réalité : monté sur un cheval fringant, aux narines dilatées, qui se cabre (comme dans le carton de Léonard), l'adolescent se retourne pour jeter un dernier adieu aux siens; sa mère, vêtue de noir et tout éplorée, une des plus adorables figures de la Renaissance, le regarde longuement, avec une tendresse infinie; à côté d'elle sa sœur, encore enfant, s'occupe d'un caniche qui mordille sa robe, tandis que la nourrice, montée sur un mulet, suit le jeune voyageur dont on lui a confié la garde et sur lequel elle promet de veiller.

Saint Benoît réparant par ses prières le crible cassé par sa nourrice, c'était là à coup sûr un sujet passablement ingrat! Sodoma a cependant trouvé le moyen de donner à cette composition le plus vif intérêt : il s'est représenté comme un des spectateurs du miracle, debout devant la porte. Drapé dans un splendide manteau jaune bordé de noir, la main droite gantée de blanc, étendue, la gauche posée sur son épée, il ressemble à un grand seigneur plutôt qu'à un simple peintre. C'est qu'il s'était paré, pour la circonstance, des plumes du paon. Vasari raconte, en effet, que ce manteau provenait de la défroque d'un gentilhomme milanais entré en religion à Monte Oliveto, et qu'il fut donné à l'artiste par le supérieur, désireux de lui témoigner sa bienveillance. Si le

costume est emprunté, le visage, par contre, est d'une vérité saisissante; Sodoma ne s'est pas flatté; la bouche est grande, le nez retroussé, le teint olivâtre, les cheveux noirs incultes, et cependant, malgré l'irrégularité, on pourrait presque dire la vulgarité des traits, l'ensemble est pétillant d'esprit et d'originalité (voy. la gravure de la page 517). La présence de quelques-uns des favoris de l'artiste, son corbeau, son singe, complète cette physionomie curieuse.

La fresque représentant l'accueil fait par saint Benoît à deux adolescents romains, Maurus et Placidus, qui viennent le voir suivis d'une nombreuse escorte, rappelle, par son animation, la *Destruction du Mont-Cassin*. Quoique ici la scène ne comprenne que des acteurs pacifiques, rien n'y manque de ce qui peut charmer et séduire : la beauté de l'ordonnance, des figures pleines de grâce et de noblesse, de superbes ruines classiques.

La page la plus merveilleuse peut-être de ce vaste ensemble est celle qui nous montre les courtisanes venant tenter saint Benoît. Les deux premières, le front orné de féronnières, sont, dans leur grâce exquise, les sœurs des Muses dont Raphaël a peuplé le Parnasse. Le groupe des quatre autres qui, se tenant par la main, se préparent à danser, n'est pas moins digne d'admiration. Signalons celle du premier plan, avec son léger costume d'un bleu pâle et les molles ondulations de son corps élancé (gravé t. II, p. 97).

Vasari raconte une curieuse anecdote au sujet de cette composition dont la présence dans un monastère surprend à bon droit : voulant chagriner les moines, Sodoma, dont l'humeur espiègle ne respectait rien, avait représenté ses courtisanes toutes nues. On juge du scandale lorsqu'il découvrit sa peinture, que personne n'avait été admis à voir avant son complet achèvement. Le supérieur donna l'ordre d'effacer ces figures indécentes, et l'artiste n'obtint leur grâce qu'en consentant à leur donner un costume moins primitif.

Je ne m'arrêterai pas à décrire les vingt autres compositions qui complètent la décoration du cloître : elles sont malheureusement fort inégales : à côté de traits admirables, d'éclatants triomphes de la peinture, on découvre de nombreuses traces de lassitude ou d'ennui. L'inspiration a surtout fait défaut à l'artiste toutes les fois qu'il s'est agi de représenter des scènes de la vie monacale, les mortifications ou les extases du saint dans le désert, ses miracles, d'un ordre souvent spécial, comme lorsqu'il procure de la farine à ses moines, ou qu'il fait remonter à la surface de l'eau la cognée qu'un religieux y a laissé tomber; bref de ces scènes qui ne comportent qu'un petit nombre d'acteurs. L'École ombrienne, avec ses tendances mystiques, son besoin de concentration, aurait pu se complaire dans un programme si étroit; elle aurait fait éclater la puissance de sa foi dans une figure unique, comme l'admirable saint Bernardin de Sienne debout dans un paysage, dont Pinturicchio a orné l'église d'Aracœli. Mais demander à une nature brillante et mondaine, telle que Sodoma, de créer un chef-d'œuvre avec un ou deux moines vêtus d'un informe froc blanc et se détachant sur des rochers arides, c'était tenter l'impossible. L'artiste hésita

d'autant moins à sacrifier des épisodes, si peu intéressants en eux-mêmes, qu'il recevait pour les exécuter une somme plus modique.

On a depuis longtemps constaté que les compositions des angles sont supérieures aux autres; nous connaissons aujourd'hui le secret de cette inégalité : les premières était payées à raison de 19 ducats d'or chacune, les secondes seulement à raison de 7 ducats (l'artiste reçut en tout 241 ducats, soit de 12 à 15000 francs). Or Sodoma ressemblait à beaucoup de ses confrères; il avait l'habitude, selon la pittoresque expression de Vasari, de régler les ébats de son pinceau sur la musique des écus : « Il suo pennello ballava secondo il suono de' danari ».

Si nous nous attachons, non plus à l'inégalité de la facture, mais à la diversité des influences auxquelles obéit le jeune maître, nous sommes forcés ici encore de reconnaître la prodigieuse souplesse de son génie. Les figures idéales alternent avec les portraits; l'imitation des Primitifs avec celle des anciens. Parfois il s'inspire de ces Ombriens qu'il a eu à peine le temps d'entrevoir : ici, de ces têtes un peu rondes et vides, au nez court, au menton pointu, aux pommettes saillantes, à la carnation un peu trop vive, rappellent les types du Pérugin et de Pinturicchio; ailleurs des détails d'une intimité, d'une familiarité charmantes (un chat se redressant à l'approche d'un chien, des oiseaux perchés sur les barreaux qui relient les retombées des voûtes, une poule qui becquète, un cygne qui se promène gravement), font penser aux Florentins. Puis il met à contribution l'antiquité et prodigue, dans ce sanctuaire de l'ascétisme, des grotesques, des tritons luttant (d'après la célèbre gravure de Mantegna[1]) ou folâtrant, des souvenirs de la mythologie ou de l'histoire romaine : Hercule, l'Hydre de Lerne, Curtius se jetant dans le gouffre.

Les relations de Sodoma avec les moines de Monte Oliveto Maggiore lui valurent une commande intéressante de la part d'un autre couvent du même ordre, celui de Monte Oliveto, situé à quelques pas de Florence, en dehors de la porte San Frediano. Au témoignage de Vasari, il y orna de plusieurs fresques la façade du réfectoire; mais cet ouvrage, d'après le biographe, lui attira peu d'éloges[2].

Vers cette époque, le célèbre banquier siennois Agostino Chigi ayant fait une apparition dans sa ville natale — c'est du moins ce que raconte Vasari, — emmena Sodoma et le présenta à Jules II, qui le chargea de peindre une des Stances du Vatican, la Stance de la Signature, située à côté de celle où travaillait le Pérugin (1507-1508). Sodoma y orna la voûte de cadres, de feuillages,

1. Dans le saint trônant, peint par Sodoma pour l'église Santa Anna in Creta, les « putti » tenant des festons se rattachent également aux modèles de Mantegna.

2. J'ai le premier signalé et remis en lumière un fragment de la *Cène* peinte en cet endroit. On y remarque quelques réminiscences de la composition de Léonard, notamment dans la figure du disciple appuyant la tête sur l'épaule du Christ (voy. le *Tour du Monde* de 1883, t. II, p. 180, et la gravure de mon tome II, p. 93).

de « fregi », et y peignit en outre quelques « storie » fort satisfaisantes ; mais sa lenteur, ses extravagances, finirent par lasser le pape, qui le renvoya et donna l'ordre à Raphaël d'effacer les peintures de son devancier [1]. L'Urbinate toutefois se contenta de supprimer les médaillons et les rectangles et conserva les bordures et les autres ornements que l'on voit aujourd'hui encore près des quatres figures allégoriques de la *Théologie*, de la *Philosophie*, de la *Poésie* et de l'*Astronomie*. Ce fut tant pis pour Sodoma, car ses compositions, banales et veules, ne soutiennent pas un instant la comparaison avec les créations si serrées et si véritablement inspirées du Sanzio.



Roxane aux pieds d'Alexandre, par Sodoma.
(Villa de la Farnésine.)

En 1510, Sodoma se maria : il épousa la fille d'un hôtelier de Sienne, propriétaire de l'hôtel de la Couronne, Béatrix Galli, qui lui apporta une dot assez ronde, 450 florins de 4 livres. Mais ni ce mariage, ni la naissance, en 1511 et en 1512, d'un fils, auquel il imposa le nom fameux d'Apelle, et d'une fille, qu'il baptisa de celui de Faustine, ne le rendirent plus sérieux. Vasari affirme qu'il vécut mal avec sa femme, et nous n'avons pas de peine à ajouter foi à son témoignage.

De retour à Rome, en 1514, Sodoma se rencontra très certainement avec son initiateur Léonard, alors fixé à la cour pontificale. Il y exécuta pour Chigi, au premier étage de la villa construite par Peruzzi et décorée par Raphaël et Sébastien del Piombo, les célèbres fresques de l'*Histoire d'Alexandre* : l'une, *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* ; l'autre, les *Noces d'Alexandre et de Roxane*. La décoration fut complétée par *Vulcain dans sa forge* et par des Amours venant demander des flèches, qui prirent place aux deux côtés de la cheminée. Une autre fresque, qui représente *Alexandre domptant Bucéphale*, est aujourd'hui

1. MM. Cavalcaselle et Crowe ont donné une description détaillée de ces fresques dans l'*Histoire de la Peinture en Italie*. Cf. mon *Raphaël*, 2e édition, p. 258, 361.

défigurée par les restaurations. Voilà donc Sodoma de nouveau en présence de son rival Raphaël !

Les *Noces d'Alexandre et de Roxane* sont une de ces compositions riches et somptueuses dans lesquelles excellait Sodoma. Vers la gauche, sur un lit à colonnes, Roxane est assise, à demi vêtue ; elle baisse pudiquement les yeux, tandis que deux génies nus la débarrassent de ses sandales, et qu'un troisième, la main étendue sur sa gorge, semble révéler ses beautés à Alexandre. Celui-ci s'avance, précédé par un Amour et tendant à Roxane une couronne royale. A gauche, trois suivantes, dont une négresse, se préparent à prendre congé de leur maîtresse ; à droite, Héphestion tenant le flambeau de l'hymen, et, à côté de lui, un léger manteau jeté sur les épaules, Éros, sous les traits d'un adolescent. Sur le sol, dans les airs, partout, une légion d'Amours ailés, les uns décochant des flèches, les autres occupés à divers devoirs. Au fond, à droite, un paysage. L'attitude de Roxane fait songer aux touchants aveux d'Andromaque racontant à Énée son union forcée avec l'assassin de son époux : « *Nos servitio enixæ*[1]. »

La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre abonde en figures belles, amples et suaves, qui séduisent par ce qu'elles sont plutôt que par ce qu'elles font. A gauche, les femmes éplorées, mais néanmoins pleines de dignité ; un jeune garçon nu, dont le modelé semble inspiré de Raphaël ; deux jeunes filles debout, la main de l'une touchant le bras de l'autre ; puis Roxane prosternée, sous les traits et dans le costume d'une matrone. A droite, Alexandre et sa suite, figures belles et martiales. Au fond, un pont. Les femmes debout à gauche procèdent des Muses du *Parnasse* de Raphaël.

La composition a une tenue rare chez le maître. Se sentant si près de Raphaël, Sodoma a voulu prendre sa revanche de l'échec subi dans les Stances,

1. Ce sujet fut traité vers la même époque par Raphaël dans un dessin qui fait aujourd'hui partie de la collection Albertine et traduit en fresque par les élèves de Raphaël dans le casino du parc Borghèse. Les deux compositions offrent une certaine analogie : on remarquera tout d'abord l'emploi d'Amours destinés à relier les figures principales, à garnir le champ de la peinture et à donner à la scène de l'animation. L'attitude d'Alexandre s'avançant vers Roxane est en outre presque identique dans l'une et l'autre ; le conquérant se montre de profil et étend la droite ; seulement, tandis que chez Raphaël le bras gauche retombe à quelque distance du corps, chez Sodoma, ce bras, légèrement plié, est occupé à soutenir les plis du manteau. Dans les airs, les Amours décochant des flèches rappellent, mais comme intention générale seulement, les Amours du *Triomphe de Galatée*, peint par Raphaël au rez-de-chaussée de la même villa. Quelle que soit la beauté de la composition, on n'y trouve pas le goût supérieur de Raphaël. C'est ainsi que les Amours nus qui, sur le lit, tiennent les draperies, sont trop mouvementés pour remplir l'office de cariatides et, d'autre part, trop symétriquement disposés pour ressembler à des Amours en chair et en os. Raphaël eût évité une telle contradiction. — Dans la peinture de Sodoma, la femme debout à gauche, à côté de Roxane, un vase sur la tête, offre de singulières analogies avec la femme de l'*Incendie du Bourg*, qui porte une cruche. De nos jours quelques critiques, entre autres M. Morelli, ont tenté de revendiquer pour Sodoma les dessins jusqu'ici attribués à Raphaël (Albertine, Musée de Pesth, etc.). Mais leur argumentation vient d'être réfutée de point en point par M. Richard Fœrster (*le Mariage d'Alexandre et de Roxane, pendant la Renaissance : Annuaire des Musées de Berlin*, 1894).

et il y a réussi ; ses figures sont du Raphaël, mais du Raphaël plus fluide et plus suave.

Pendant ce séjour à Rome, Sodoma se lia intimement avec l'Arétin, qui figurait alors au nombre des familiers de Chigi. La lettre que le fameux pamphlétaire lui adressa, quelque trente années plus tard, en 1545, rend un éloquent témoignage de la cordialité et de la durée de leurs rapports [1].

A la même époque, le peintre de Verceil offrit à Léon X une *Lucrèce*, que certains critiques modernes ont cru retrouver au Musée de Turin et d'autres au Musée de Hanovre [2].

Peut-être fut-ce à cette époque que prit naissance le plus beau tableau de chevalet du Sodoma, le *Saint Sébastien* du Musée des Offices (la tête gravée t. II, p. 20). Les formes sont d'une rare noblesse, le corps nu merveilleusement modelé ; le coloris, traité dans une gamme grisâtre, offre une délicatesse exquise ; l'expression, enfin, est souverainement touchante. Mais ce genre de beauté essentiellement féminine incline déjà à la décadence : il laisse pressentir l'avènement des Bolonais, et notamment du Guide. Le paysage n'est pas à la hauteur de la figure : outre que le point de vue choisi par l'artiste est défectueux, les masses sont loin d'être traitées dans les données du grand style.

En 1515, Sodoma, qui s'essayait également dans la sculpture, fut chargé par l'œuvre du Dôme de Sienne d'exécuter les modèles de deux *Apôtres* de bronze, travail confié auparavant à Francesco di Giorgio Martini [3].

La *Présentation au Temple* (le payement eut lieu en 1518 ; la peinture date donc au plus tard de cette année), qui orne la confrérie de Saint-Bernardin à Sienne, a le tort de trop rappeler les courtisanes de Monte Oliveto Maggiore. Le sujet principal, la Vierge montant les degrés du sanctuaire, est relégué au second plan et passe à peu près inaperçu. L'ordonnance est d'ailleurs simple et imposante : la scène se passe sous un portique à colonnes donnant sur un paysage ; à droite, une demi-douzaine d'hommes, à la barbe touffue, aux épais sourcils, spectateurs impassibles, un vieillard grave et terrible comme ceux de Dürer, un adolescent, exhibant fièrement sa jambe et son bras nus, dans une attitude un peu mélodramatique. A gauche, les femmes : des matrones, une jeune mère avec son nourrisson dans les bras, des jeunes filles, d'une élégance parfaite, toutes plus préoccupées de plaire au spectateur que de regarder la scène du fond.

1. « Lorsque j'ouvris votre lettre, lui écrit l'Arétin, et y lus votre nom à côté du mien, j'éprouvai au fond de mon âme la même impression que si nous venions de nous embrasser avec cette amitié cordiale avec laquelle nous avions l'habitude de nous embrasser, lorsque Rome et la maison d'Agostino Chigi nous rendaient si heureux que nous nous serions emportés contre celui qui nous eût affirmé que nous pourrions vivre, ne fût-ce qu'une heure, l'un sans l'autre. Mais dans le mouvement du monde les hommes se meuvent aussi, et il arrive que le destin et ses vicissitudes emportent l'un ici, l'autre là, et le font échouer dans des lieux qu'il ne se serait jamais attendu, même en songe, à voir.... »

2. Thode : *der Kunstfreund*, p. 376. — Frizzoni, *Arte italiana*, p. 145-146.

3. Milanesi, *Sulla Storia dell'Arte toscana*, p. 194.

Le même oratoire possède de Sodoma un *Saint Louis de Toulouse*, représenté debout, tenant des deux mains un livre dans lequel il lit attentivement, la crosse appuyée contre son épaule.



La Présentation de la Vierge au Temple, par Sodoma.
(Confrérie de Saint-Bernardin à Sienne.)

Entre les années 1518 et 1525 les renseignements font défaut sur la vie et les entreprises de l'artiste. On en a conclu qu'il retourna dans la Haute Italie, et on lui a fait honneur, sans plus de façons, de la *Madone de Vaprio*[1], jusqu'ici placée sous le nom de Léonard de Vinci. Le lecteur n'attend pas de moi que je m'associe à des conjectures aussi téméraires.

Après une longue éclipse, Sodoma se signale de nouveau à Sienne par une série de chefs-d'œuvre.

Dans l'église de Saint-Dominique, la chapelle de Sainte-Catherine, qui conserve le chef de la sainte siennoise, lui doit un cycle admirable, composé de trois fresques, affectant la forme de lunettes (1526).

A gauche, Sodoma a peint une scène de martyre, composition peut-être un peu trop nombreuse pour un talent tel que le sien; aussi y remarque-t-on diverses défaillances : des effets de torse trop prétentieux et des expressions trop doucereuses, des raccourcis

1. Morelli, *Kunst-Kritische Studien*.

manqués (dans les anges du haut), etc. Le guerrier qui s'avance à droite rappelle l'Alexandre de la Farnésine. D'une manière générale, il ne faut pas



La Présentation de la Vierge au Temple, par Sodoma.
(Confrérie de Saint-Bernardin à Sienne.)

regarder de trop près les fresques du maître ; elles sont particulièrement lâchées dans le détail, par exemple dans les mains, ou encore dans les fleurs.

La partie gauche de la paroi du fond est occupée par l'*Évanouissement de sainte*

Catherine, avec le Christ dans les airs (gravé p. 223), morceau fameux où l'artiste a triomphé de la difficulté de composer un tableau à l'aide de draperies blanches et où il s'est véritablement égalé au Corrège par la suavité de l'expression non moins que par le charme du coloris.

A droite est peinte *Sainte Catherine ravie en extase*, genre de composition qui convenait à merveille à une imagination morbide, chez laquelle il y avait place pour toutes les impressions, sauf celles qui relèvent de la force et de la santé. La femme agenouillée à droite, les bras croisés sur la poitrine, est d'un sentiment tout raphaélesque. Elle forme comme un amalgame des motifs qui, dans une des fresques des Loges du Vatican, le *Moïse sauvé des eaux*, sont distincts.

La sacristie de l'église Saint-Dominique offre à notre admiration une peinture sur soie exécutée par ce pinceau magique : l'étoffe est ornée d'une *Assomption*, d'un dessin plus fin qu'à l'ordinaire, et où l'influence de Raphaël se révèle dans plus d'une figure. La Vierge se distingue par la douceur; les anges aussi sont charmants, quoique leurs proportions laissent à désirer et que le dessin de leurs mains prête à la critique.

Le fragment de fresque de l'Académie de Sienne, *le Christ delivrant les âmes des limbes*, est célèbre par l'admirable figure d'Ève, debout à côté d'Adam, et n'ayant pour tout vêtement qu'une légère draperie jetée autour des reins, mais croisant les bras sur sa poitrine par le geste le plus exquis de la pudeur féminine que jamais peintre ait inventé. Qu'elle est belle, touchante, cette figure de la première pécheresse, perdue dans son repentir, arrêtant sur le Rédempteur un long regard chargé d'une mélancolie infinie ! qu'il est beau ce corps souple et svelte, avec ses flancs puissants qui ont porté le genre humain (gravée, t. II, p. 228) !

Il y avait donc une âme, une âme vibrante, chez cet enfant terrible de la peinture et de la charge, et qui a été lui-même son pire ennemi.

L'église Santo Spirito reçut à son tour une page monumentale : Saint Jacques le Majeur, armé de pied en cap, l'épée haute, lançant son cheval par-dessus les cadavres des Sarrasins qu'il vient d'immoler (exécutée en 1530). Le motif, très hardi, très brillant, remplit à merveille la lunette dans laquelle il a été appelé à prendre place. Le cheval a beaucoup d'allure; malheureusement il manque d'étude, et la fougue du mouvement ne saurait faire oublier certaines hérésies anatomiques, surtout dans l'arrière-train, qui est beaucoup trop allongé.

Dans une autre peinture de la même église, la *Visitation*, l'invention est plus heureuse que dans le fameux tableau de Raphaël, conservé au Musée de Madrid : Sainte Élisabeth met un genou en terre devant la Vierge qui s'empresse de la relever. Comme spectateurs, une demi-douzaine de personnages de chaque côté. Malheureusement les figures sont trop trapues et la composition manque d'air.

L'*Adoration des Mages*, de l'église Saint-Augustin (terminée dès 1533, peut-

être même plus tôt), offre à côté de nombreuses imperfections — manque de perspective et d'air, entassement des personnages, incorrection de certaines figures (par exemple, le pasteur debout à côté de la Vierge, avec son bras



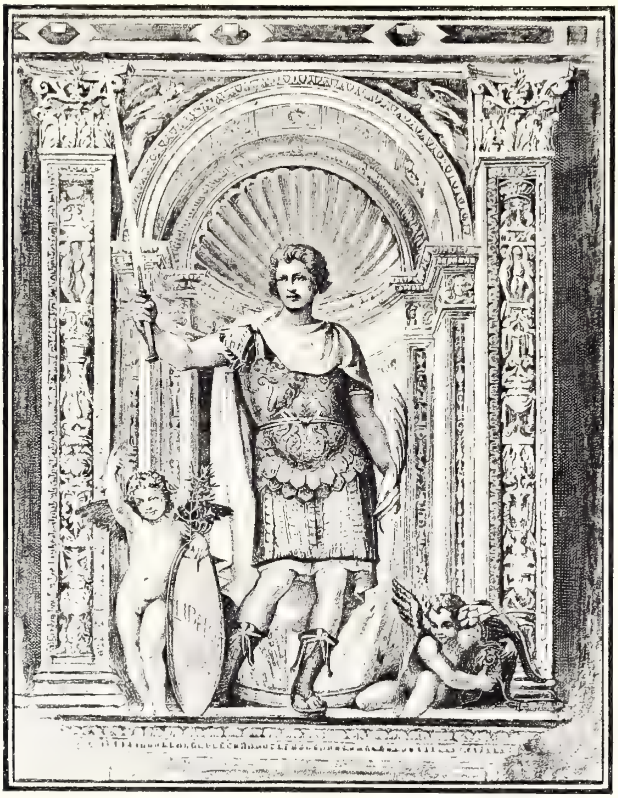
L'Évanouissement de sainte Catherine, par Sodoma.
(Église Saint-Dominique à Sienne.)

gauche tout de travers), — des qualités de premier ordre : beauté des acteurs, fierté des chevaux qui hennissent.

Au Palais public de Sienne, Sodoma peignit à fresque Saint Victor et Saint Ansanus (1529).

Sous une niche, flanquée d'élégants pilastres à grotesques et ornée, dans les

angles, de Victoires, saint Ansanus debout verse sur des hommes agenouillés le contenu d'une aiguière (scène de baptême?). Plus loin, saint Victor, presque un adolescent, à la barbe naissante tirant sur le brun, armé de pied en cap, sauf les jambes et les bras qui sont nus, brandit l'épée. Ses yeux brillent d'une sainte flamme; sa physionomie respire à la fois l'énergie et la douceur. Dans le bas, des génies nus, dont l'un tient le bouclier du saint, offrent des figures d'une grâce parfaite, dont Sodoma a très certainement emprunté l'idée à Raphaël, qui en avait tiré un si brillant parti dans la décoration de la Chambre de la Signature.



Saint Victor, par Sodoma. (Palais public de Sienne.)

Rien de plus noble que l'invention, de plus éblouissant que le coloris de ces fresques. Des figures isolées, voilà justement ce qu'il fallait à Sodoma, peu apte, étant donnée l'incohérence de son esprit, aux grandes compositions d'histoire; là, pendant cet effort qui ne dure pas trop longtemps, il peut déployer toutes ses séductions, toutes les ressources de sa palette, son sentiment de la beauté, l'éloquence de ses expressions. On croyait qu'il excellait uniquement dans l'interprétation des grâces de la femme : dans son Saint Victor, il a créé un type idéal de la fierté chevaleresque, se mêlant à la douceur du guerrier chrétien.

Plus bas, en retour, sur une ligne différente, saint Bernard Tolomei (1543) tient dignement sa place à côté de saint Victor et de saint Ansanus.

Les dernières années de Sodoma furent partagées entre Volterra, où il peignit, pour un riche seigneur du nom de Médicis, la *Chute de Phaéton* (un tableau représentant le même sujet figure dans l'inventaire dressé après sa mort), Pise, Lucques, où l'abbé des Olivétains lui commanda une Madone

pour le couvent de Porziano, et Piombino, qui le compta, deux années durant, parmi ses hôtes : il habita cette dernière ville en 1537 et en 1538, comblé d'honneurs par le prince Jacques, cinquième du nom.

Dans le *Sacrifice d'Abraham*, de la cathédrale de Pise (1541-1542), le patriarche, les jambes nues, le torse recouvert d'une tunique courte, du plus beau bleu, et d'un manteau rouge flottant, la barbe ondoyante, le front haut, les yeux levés au ciel, le geste inspiré, brandit le glaive; devant lui, Isaac agenouillé, tout nu et tout tremblant, les bras serrés contre la poitrine, regarde son père à la dérobée; dans les airs, le messager céleste s'apprête, par un mouvement superbe, à empêcher un forfait si horrible; au fond, un bouquet d'arbres : telle est la composition. Tout est admirable dans cette grande page : et la sobriété de la composition et la puissance dramatique, et la pureté du dessin et la naïveté des expressions (l'Isaac vaut l'Ève peinte à Sienne par Sodoma, ce qui n'est pas peu dire); enfin la richesse et l'harmonie du coloris, ce bleu vibrant de la tunique formant un accord si sonore avec le rouge du manteau et avec les carnations, d'une délicatesse exquise. A la suite de nos victoires, le *Sacrifice d'Isaac* a figuré pendant quelques années au Louvre. Le choix qu'en avait fait Vivant-Denon honore le goût de l'organisateur de cette collection sans rivale



Saint Bernard Tolomei, par Sodoma. (Palais public de Sienne.)

qui s'appelait le « Musée Napoléon ». En 1815, la toile reprit sa place dans la cathédrale pisane.

Une autre composition, également conservée à la cathédrale de Pise, une *Pietà*, composée d'une dizaine de figures, montre l'artiste sous un jour moins favorable et n'offre plus rien de la fraîcheur qui caractérise la *Descente de Croix* de l'Académie de Sienne; elle date d'ailleurs des dernières années de Sodoma.

La vieillesse sied mal à certaines natures : ce bouffon devenu morose, peut-être infirme, converti à la gravité, quelle anomalie! Il eut la douleur de se survivre. La gloire de Beccafumi faisait pâlir la sienne. Pauvre et découragé, il dut chercher un asile à l'hospice de Sienne, où la mort vint enfin le prendre en 1549, à l'âge de soixante-douze ans[1].

Sodoma laissa après lui le souvenir d'un talent admirable, d'un talent auquel, pour briller à côté des plus grands, il n'a manqué que l'élévation morale et un peu plus de conviction. Tel quel, avec toutes ses lacunes, son œuvre n'en occupe pas moins le premier rang, entre celui de Léonard d'une part, celui du Corrège de l'autre. Où chercher le secret de la fascination qu'exercent ses peintures? Avant tout, dans son coloris si suave et si vibrant (le maître de Verceil l'emporte sur ses confrères milanais par la franchise et l'éclat de certains tons, notamment les bleus); en second lieu, dans ses figures si belles, si poétiques, si touchantes.

Personne n'a excellé comme lui à rendre la grâce féminine, tour à tour hardie, comme dans les courtisanes de Monte Oliveto, ou chaste, comme dans la Roxane de la Farnésine, l'Ève de l'Académie, la sainte Catherine de l'église Saint-Dominique. Je dirai plus : Sodoma a inventé un genre de beauté qui lui appartient en propre, une beauté veloutée, suave, touchante : les yeux grands et langoureux, le nez droit, parfois très légèrement retroussé, de manière à laisser voir la naissance des narines, la bouche petite, avec la lèvre supérieure dessinée en arc et très développée, le menton d'un galbe incomparable. Mais la fierté du guerrier (Alexandre le Grand ou Saint Victor) a également trouvé en lui un interprète inspiré.

1. Un inventaire ancien mentionne parmi les tableaux de Sodoma : Une *Madone* (haute de 2 br. 1/2, évaluée 150 écus), un *Numitor condamnant la mère de Romulus et de Rémulus*, tableau en longueur (100 écus), la *Chute de Phaéton* et *Daphné changée en laurier* (150 écus les deux), une *Résurrection* (125 écus); six portraits, parmi lesquels ceux de Pandolfo Petrucci, d'un Saracini et d'une Toscani. (Della Valle, *Lettere sanesi*, t. III, p. 267. — Vasari, t. VI, p. 380.)

La gravure de Marc-Antoine, *le Triomphe après la Victoire* (Bartsch, 213; Delaborde, p. 203), semble reproduire une composition de Sodoma.

Dans les dernières années, de nombreuses peintures ont été revendiquées en faveur de notre maître, à la gloire duquel ces productions, la plupart d'un ordre absolument inférieur, n'ajouteraient pas grand'chose. On me dispensera d'y insister ici. Le Musée du Louvre, de son côté, continue d'exposer sous le nom de Sodoma une série de miniatures revêtues de la signature « Antonius Vercellensis » (n[os] 89-93 du catalogue Reiset). Or il est manifeste que nous avons affaire à un artiste quelconque de Verceil et nullement au grand Antonio Bazzi.



Etude de Figures, par Bal. Peruzzi.
Ancienne collection Lesoufaché.
(Musée de l'Ecole des Beaux-Arts.)

Je ne crains pas de le proclamer ici : on n'aura rendu justice à ce maître que du jour où on l'aura rangé près du Corrège, immédiatement à côté de lui : l'incomparable suavité de son style, non moins que les lacunes de son talent, font de lui l'émule de celui que l'on a appelé le peintre des Grâces.

Autour de Sodoma gravite une pléiade de maîtres intéressants plutôt que brillants, qui s'efforcent d'unir à la ferveur des anciens Siennois les ressources de mise en scène dont dispose l'ère nouvelle (voy. t. II, p. 688).

Le plus âgé parmi eux, Bernardino Fungai (1460-1516), sacrifie tour à tour aux enseignements de ses prédécesseurs siennois, à ceux des Ombriens et à ceux des Florentins. A la recherche de la beauté dans les types il allie un vif sentiment du paysage. Ses compositions, qui ne sortent pas du cycle religieux (le *Couronnement de la Vierge*, dans l'église des « Servi », de 1500, et dans



La Vierge au Donateur, par Bald. Peruzzi. (Église de la « Pace » à Rome.)

l'église de Fontegiusta; la *Madone avec des saints*, de 1511, dans l'église du « Carmine »; la *Madone sur un trône*, à l'Académie des Beaux-Arts, avec la date 1512, etc.), respirent le recueillement et témoignent de sérieuses connaissances techniques.

Giacomo Pacchiarotti (né en 1474, mort après 1540) s'est surtout fait connaître par sa turbulence (voy. p. 57)[1]. En tant que peintre, il a subi les influences les plus diverses, parmi lesquelles toutefois celles des quattrocentistes dominent. Sa *Visitation*, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, fait penser à Dom. Ghirlandajo : c'est une composition sans air, peuplée de figures sans liberté et en même temps sans expression. Le motif le plus curieux est l'arc de triomphe du fond, avec ses chevaux qui semblent procéder du fameux quadrige de la basilique de Saint-Marc à Venise. Son *Ascension*, à l'Académie de Sienne, abonde en raccourcis à la fois timides et ambitieux, sentant leur Melozzo da Forli et leur Signorelli. Quoique très

1. Bibl. : De Angelis, *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti*. Sienne, 1822.

écrite, cette peinture représente une collection de formules plutôt qu'elle n'est une page vivante ou émue.

Girolamo del Pacchia (né en 1477, mort vers 1535), qu'on a souvent confondu avec Giacomo Pacchiarotti, procède à la fois de Fra Bartolommeo, de Sodoma et d'Andrea del Sarto. Coloriste habile — il avait été à bonne école, — il sait également faire valoir les droits du sentiment et de la poésie. Plus d'une de ses compositions respire la ferveur ou la tendresse.

Son chef-d'œuvre, les fresques de l'oratoire supérieur de la confrérie de Saint-Bernardin, charme par la sincérité, non moins que par l'élégance. L'Ange de l'*Annonciation*, dans un encadrement de grotesques, est une figure très nourrie et cependant pleine de suavité. La *Naissance de la Vierge*, qui évoque le souvenir de la fresque d'Andrea del Sarto (voy. p. 505), abonde en motifs séduisants, en jolis airs de tête; dans les draperies toutefois la recherche de l'ampleur confine à la lourdeur.



Portrait de Beccafumi.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

A la Pinacothèque de Munich, le *Saint Bernardin* de Pacchia révèle, malgré sa facture encore si précise, la recherche de la beauté dans les têtes, tandis que la *Madone* forme comme un compromis entre Raphaël et Sodoma.

Baldassare Peruzzi, l'illustre architecte (voy. p. 331-334)[1], s'est conquis comme peintre aussi un rang distingué. Tributaire au début de Pinturicchio et de Sodoma, quelque inconciliables que paraissent les principes de ces deux maîtres, il compléta son éducation à Rome, où il eut plus d'une fois l'honneur de travailler aux côtés de son ami Raphaël : dans les Stances du Vatican, à la Farnésine, dans l'église de la Pace. Un de ses premiers ouvrages, les cartons destinés aux mosaïques de Santa Croce in Gerusalemme (1508), révèle déjà cette tendance à la mièvrerie, qui sera comme la signature du maître. Un peu plus tard, Peruzzi exécuta les trompe-l'œil de la voûte de la salle de la Galatée, à la Farnésine, ainsi que la perspective peinte de la grande salle de l'étage supérieur. Parmi ses autres compositions monumentales, rappelons encore les *Scènes de l'Histoire romaine*, peintes au Capitole.

Les fresques de l'église de Santa Maria della Pace nous montrent le maître sous son jour le plus brillant : dans la *Vierge au Donateur* de la chapelle Ponzetti (1516), il semble avoir pris à Léonard son sourire attristé. Nul doute que ce

1. Bibl. : Voy. ci-dessus, p. 331. — Frizzoni, *Di alcune Opere di disegno da rivendicare al loro autore... Baldassare Peruzzi*. Rome, 1871 (extr. du *Buonarroti*). — Le même, *Arte italiana del Rinascimento*, p. 189-224.

soit à travers Sodoma que l'influence du chef de l'École lombarde s'est frayé un chemin jusqu'à Peruzzi. La grâce ici n'exclut pas la fermeté. La *Présentation de la Vierge au temple*, peinte dans la même église, est moins heureuse : l'action principale disparaît derrière toutes sortes de motifs parasites, plutôt cherchés que trouvés; disons mieux, l'action ne brille que par sa nullité. Peruzzi y a réuni et des personnages au type plus ou moins bizarre, étrangers les uns aux autres, et des chevaux, et surtout une collection de spécimens d'architecture d'un goût douteux (le palais de gauche contient déjà les colonnes à bossages, qui se développeront plus tard sur la façade postérieure du palais Pitti).



Sainte Catherine recevant les stigmates, par Beccafumi.
(Académie de Sienne.)

L'*Adoration des Mages*, à la National Gallery, est une composition riche de peut-être quarante ou cinquante figures, et qui abonde en motifs hardis, sinon pittoresques. On a peine à y reconnaître le sage et pur imitateur de Raphaël. Peruzzi, porté par son tempérament à la sobriété et à la distinction, a voulu montrer qu'il pouvait à la rigueur déployer de la fougue, notamment dans ses chevaux, qui semblent procéder de ceux de la *Bataille de Constantin*.

Un des retables exécutés par Peruzzi pour sa patrie adoptive, Sienne, l'*Apparition de la Vierge à l'empereur Auguste* (église de Fontegiusta), pèche à la fois par l'invention et par le sentiment : rien de moins sympathique que ces personnages debout les uns à côté des autres dans les attitudes les plus guindées.

Peruzzi, qui excellait dans la peinture des décors de théâtre (t. II, p. 36), ainsi que dans celle des façades, n'a créé que peu de tableaux de chevalet, et encore ceux-ci ne sont-ils pas des plus importants : sa *Sainte Famille* du palais Pitti manque véritablement trop d'accent.

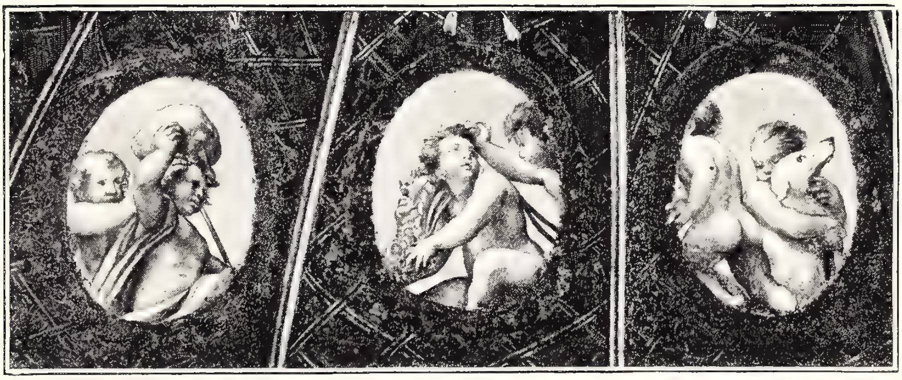
Michelangelo Anselmi, ou Michel-Ange de Lucques (1491-1554?), s'inspire

également de Sodoma, dont il combine les enseignements avec ceux du Corrège, voire du Parmesan. Sa *Vierge glorieuse*, du Louvre, a pour elle un coloris relativement nuancé, varié et brillant, sauf dans les tons rouges, qui sont trop vifs, mais les expressions y sont pauvres. C'est une de ces pages faciles et déhanchées dans lesquelles se plaisaient dès lors les décadents.

Le dernier représentant émérite de l'École siennoise, Domenico Meccherino, surnommé Beccafumi (1486-1551), à la fois peintre, mosaïste, graveur et sculpteur, doit l'immortalité à ses cartons pour le pavement du Dôme de Sienne. Disciple des Ombriens, puis de Raphaël et de Michel-Ange, dont il étudia les œuvres à Rome même, il ne dédaignait pas à l'occasion de s'inspirer de son concitoyen Sodoma. Ses intentions sont des plus louables : dans ses cartons pour le pavement (à l'Académie de Sienne; plusieurs études préparatoires à l'École des Beaux-Arts de Paris), il s'efforce de simplifier, de résumer l'action en deux ou trois figures; mais ces figures n'ont plus la vie immanente; elles sont amples jusqu'à la boursouflure. Ailleurs, dans ses tableaux de chevalet (*Sainte Famille* du palais Pitti), Beccafumi imite trop servilement Raphaël. Le trait commun à la plupart de ses productions, c'est la rondeur, pour ne pas dire la banalité. Rarement il a rencontré une note plus émue, plus vibrante; mais alors du moins il s'est élevé très haut, comme dans sa *Sainte Catherine recevant les stigmates*, à l'Académie de Sienne : autant il a mis de conviction et de majesté dans les deux saints qui encadrent la composition, autant il a mis de ferveur, d'élan, dans la sainte contemplant l'apparition divine. En faveur d'une telle page, il faut savoir faire preuve d'indulgence.



Médaillon sculpté sur l'autel de sainte Agathe.
(Cathédrale de Vérone.)



Les Attributs de Diane, par le Corrège. (Couvent de Saint-Paul à Parme.)

CHAPITRE V

L'ÉCOLE OMBRIENNE. — L'ÉCOLE ROMAINE : JULES ROMAIN. — LES ÉCOLES DE NAPLES, DE BOLOGNE ET DE FERRARE. — GAROFALO ET DOSSO DOSSI.

L'École ombrienne, telle que l'avait constituée le Pérugin, ne brillait que par l'harmonie du coloris — ses beaux tons de miel et d'ambre — et le sentimentalisme [1]. Elle ignorait les fortes études, les conceptions vigoureuses, et jusqu'à la curiosité. Tout entière aux impressions lyriques, elle déclina rapidement; sa douceur dégénéra en mollesse, en fadeur. A peine, de loin en loin, une expression émue, un motif pittoresque. Les archéologues ont forgé le mot « archaïstique » pour désigner l'affectation de l'archaïsme : de même le terme de « péruginesque » peut servir à caractériser le groupe des épigones, qui vécut avec tant d'indolence, jusque vers la fin du siècle, sur le patrimoine que lui avait légué Pierre Pérugin.

Après le départ de Raphaël pour Florence, puis pour Rome, un peintre d'origine espagnole (d'où son surnom de « il Spagna »), Giovanni di Pietro, fut généralement considéré comme le plus habile des élèves du Pérugin, dont il combina les enseignements avec ceux de Fiorenzo di Lorenzo et de Raphaël.

1. BIBL. : Passavant, *Raphaël d'Urbin*, t. I, p. 472-488. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, édit. allem., t. IV. — Woermann, *Geschichte der Malerei*, p. 247-250.

Longtemps fixé à Pérouse, Spagna, se sentant trop en butte à la jalousie de ses confrères, alla s'établir à Spolète, où il vécut jusque vers 1530[1]. Coloriste habile, porté aux impressions tendres, parfois doux jusqu'à en être insipide, il ne pouvait manquer d'être apprécié de ses concitoyens ombriens : les amateurs de Pérouse, de Spolète, de Todi, de Narni, de Trevi, d'Assise, et même de Rome, firent sans cesse appel à son pinceau.

Le système de la collaboration n'était nulle part organisé aussi savamment que dans l'atelier et dans l'entourage du Pérugin. C'est pourquoi, dans la masse des productions attribuées à Spagna, la critique n'a pas encore réussi à déterminer la part de celui-ci et celle de ses auxiliaires. On s'accorde toutefois à lui faire honneur d'une série de tableaux de sainteté, principalement des Madones, où il se rapproche de Raphaël par la douceur des types, par je ne sais quel rayonnement intérieur. Au Musée de Berlin, on a longtemps exposé sous le nom du Sanzio une *Adoration des Mages* (n° 150), qui a été ensuite revendiquée pour Spagna, et finalement retirée de la galerie. Au Musée du Louvre, des deux tableaux attribués au maître, l'un, une *Nativité* (n° 1539; anciens n°s 403, 214), d'un faire mou et plat, avec des chairs jaunes et roses, ne saurait provenir que de sa « bottega ». Quant au second, une *Madone* avec l'Enfant Jésus (n° 1540; anciens n°s 404, 292), mi-pérugineque, mi-raphaélesque, c'est une de ses pages les plus sincères et les plus tendres. Mais il ne faut lui demander ni énergie, ni profondeur.

Spagna semble ne s'être attaqué qu'une seule fois à la mythologie, et il n'a pas précisément cueilli de lauriers dans cette tentative : c'eût cependant été le moment ou jamais! Ne lui confia-t-on pas la mission flatteuse de peindre les *Muses* dans une des salles de cette villa de la Magliana, où Raphaël et ses élèves avaient laissé des compositions si intéressantes! Ses fresques, aujourd'hui exposées au Musée du Capitole, ne respirent que mièvrerie et pauvreté.

Le jugement porté sur Spagna par Rio sera ratifié, croyons-nous, par tous les critiques indépendants : « Autant, dit l'auteur de l'*Art chrétien*, que l'on peut juger de ses qualités distinctives par le petit nombre de tableaux, plus ou moins authentiques, qui restent de lui, il brilla moins par la fécondité que par la pureté de son imagination, et les sujets mystiques, qui formaient la principale tradition de l'École ombrienne, étaient bien plus de sa compétence que les sujets dramatiques ou légendaires, parce que les premiers, n'exigeant de lui aucuns frais d'invention, il pouvait y reproduire, avec quelques légères modifications, l'ordonnance et les types de son maître... » Passavant, de son côté, déclare que Spagna, « après avoir été dans sa jeunesse heureusement influencé par le voisinage de Raphaël, tomba, vers la fin de sa vie, dans une banale imitation de ce grand maître, et perdit presque entièrement le cachet individuel de son talent ».

1. Voy. l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 313-316.

Eusebio di San Giorgio, qui travailla à Pérouse de 1501 à 1527, est un des privilégiés sur lesquels certaine École moderne accumule ses faveurs, pareil à un geai qu'elle parerait de toutes les plumes d'un paon. Ce que nous savons de ses travaux est peu de chose, comme on en jugera par le résumé ci-dessous; mais ici le proverbe — « on ne prête qu'aux riches » — a tort. On verra dans un instant avec quelle libéralité ces lacunes ont été comblées!

Le premier ouvrage signé et daté d'Eusebio est l'*Adoration des Mages*, conservée à la Pinacothèque de Pérouse (1505 ou 1506) : il s'y inspire de la manière de Pinturicchio. En 1507, dans ses fresques du couvent de San Damiano, près d'Assise, l'*Annonciation* et *Saint François en extase*, il prend pour modèle Raphaël. Une autre *Adoration des Mages*, conservée dans l'église San Pietro, près de Pérouse (1508), est une œuvre molle et fade, d'une touche extrêmement lisse, sans accent comme sans liberté, où tout est cherché et rien trouvé. L'artiste, affirme-t-on, se relève dans la *Sainte Conversation* de l'église de Mattelica, près de Fabriano (1512), et s'y rapproche avec plus de succès de Raphaël.



Apollon jouant du violon, par Spagna.
(Musée du Capitole.)

Voilà pour les œuvres authentiques d'Eusebio. MM. Crowe et Cavalcaselle, qui procèdent toujours avec tant de réserve, ont fait un premier pas en avant en revendiquant naguère en sa faveur le petit *Saint Sébastien* de la galerie de Bergame. M. Morelli ne s'en est pas tenu là : il a ajouté à l'actif du maître une série de dessins dans lesquels on avait jusqu'ici cru reconnaître (et avec raison, à mon avis) la main de Raphaël : le *Saint Martin* du Musée de Francfort, deux têtes de femmes, du Musée de Lille; pour ne point parler de la bannière de l'hôtel de ville de Città di Castello. Je me suis trop souvent expliqué ici sur la méthode conjecturale (à supposer que ces deux termes ne jurent pas l'un avec l'autre!), pour discuter à nouveau des tendances qui finiront par jeter le discrédit sur l'histoire de l'art.

Giannicola di Paolo, surnommé Manni ou Nanni, de Città di Pieve (mentionné pour la première fois en 1493, mort en 1544), est surtout connu pour

ses fresques de la chapelle du « Cambio », à Pérouse (1515-1529). Les figures y ont une certaine grâce, mais manquent de force; on dirait un compromis entre le Pérugin et Raphaël.

Plusieurs des tableaux de Manni — entre autres une *Conversion de saint Thomas* — ornent les églises et la Pinacothèque de Pérouse. Au Musée du Louvre, MM. Crowe et Cavalcaselle lui font honneur d'une *Sainte Famille* (autrefois attribuée à l'Ingegno), grande machine d'un arrangement facile, mais dépourvue d'originalité, et d'une prédelle représentant l'*Adoration des Mages*, le *Baptême du Christ* et l'*Assomption de la Vierge*. Ces trois dernières compositions frappent par un groupement touffu et pittoresque, à la façon de Pinturicchio, et par un coloris harmonieux, qui se ressent de l'influence de Raphaël.

Domenico Alfani (né après 1478, inscrit en 1510 au collège des Peintres de Pérouse, mort après 1553) avait si peu d'imagination, qu'en 1508 il fut forcé de demander à Raphaël de composer à son intention l'esquisse de la *Sainte Famille*, qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Pérouse (en 1524, il répéta textuellement, dans un autre tableau de la même galerie, la figure de l'Enfant Jésus inventée par son ami). Plus tard il pria Rosso de lui fournir le carton d'une *Adoration des Mages*, qu'il traduisit également en couleurs. Rien de plus mou ni de plus exsangue que le coloris de cet artiste, qui doit le meilleur de sa réputation à l'amitié dont l'honorait Raphaël.

Il est moins facile de définir le talent et le rôle de Gerino da Pistoja, qui travailla aux côtés du Pérugin et de Pinturicchio. Vasari le qualifie de « persona meschina nelle cose dell' arte »; il ajoute qu'il produisait avec une lenteur extrême. Les critiques modernes, au contraire, signalent dans ses peintures quelques traits sympathiques, et vont jusqu'à lui attribuer la célèbre *Cène* du couvent de Sant' Onofrio à Florence. Les églises et les couvents de Borgo San Sepolcro, de Pistoja, de Poggibonsi, renferment des fresques ou des tableaux de Gerino traités dans la manière ombrienne. Un des derniers ouvrages de cet artiste, une *Madone trônant entre des saints*, au Musée des Offices (1529), témoigne d'une prompte et irrémédiable décadence.

Une simple mention suffit pour nous acquitter vis-à-vis d'une série d'autres peintres, plus médiocres les uns que les autres : Tiberio d'Assisi (signalé pour la dernière fois en 1524; fresques ou tableaux de sainteté à Trevi, à Montefalco, à Assise); — Sinibaldo Ibi (*Madones* du Dôme de Gubbio, 1507, et de l'église de Santa Francesca Romana, à Rome, 1524; *Annonciation* de la Pinacothèque de Pérouse, 1528); — Berto di Giovanni, qui peignit la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, commencé par Raphaël pour les nonnes du couvent de Monteluce à Pérouse; — Giovanni Battista Caporali, le commentateur de Vitruve (voy. p. 298).

Quant à Andrea Luigi d'Assise, surnommé l' « Ingegno », dont Vasari a longuement célébré le talent, c'est une nébuleuse que les efforts de la critique moderne n'ont pas encore réussi à circonscrire, à dégager. MM. Crowe et Cavalcaselle ne sont pas éloignés de croire qu'il ne forme qu'une seule et même personne avec Fiorenzo di Lorenzo. Il serait téméraire, dans l'état de la science, de porter un jugement sur cet artiste.

Façonnée et organisée par Raphaël et Michel-Ange, l'École romaine ne pouvait manquer de devenir avant tout, comme l'École florentine dont elle dérivait, une pépinière de dessinateurs. A peine si de loin en loin l'indolent Sebastiano del Piombo entr'ouvrait à ses regards un coin du ciel vénitien. Une étude assidue des marbres antiques, jointe à la poursuite des effets d'anatomie, ainsi que des effets dramatiques, finit par produire un amalgame d'autant plus insipide que pas un d'entre ces lieutenants d'Alexandre n'avait assez d'originalité pour renouveler des données qui eussent pu être si fécondes. Bien plus, et c'est là un phénomène jusqu'ici inexpliqué, au culte de la beauté, qui distinguait au souverain degré Raphaël, succéda chez bon nombre de ses élèves le culte de la lourdeur ou de la vulgarité. L'infériorité du talent fit plus ici que la direction première, et la preuve c'est que depuis le XVIe siècle bien des peintres ont conquis une célébrité de bon aloi rien qu'en s'en tenant aux principes professés par le Sanzio. On a d'ailleurs constaté que les plus intéressants d'entre ses disciples directs sont les étrangers qui, éduqués dans d'autres centres, puis attirés à Rome par la fascination du jeune maître, se sont efforcés de combiner ses conseils avec les traditions qu'ils avaient puisées dans leur province natale. Ces mélanges provoquèrent en partie les évolutions auxquelles la peinture italienne doit sa variété et sa richesse[1].

Dans le domaine du coloris, le trait distinctif de l'École romaine, c'est tantôt une gamme tirant sur le noir, avec des tons d'acier bruni, tantôt une coloration trop claire, avec des carnations d'un rouge de brique.

Laissant de côté, pour le moment, une série d'adeptes de la tradition raphaélesque, que nous retrouverons dans d'autres parties de notre ouvrage — les peintres Andrea Sabatini, de Salerne, Timoteo Viti, Garofalo, Innocenzo da Imola, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari, Bernard van Orley, etc., les graveurs Marc-Antoine Raimondi, Marco Dente, Agostino de Venise, etc. — nous passerons en revue ceux des artistes qui appartiennent plus spécialement à ce que l'on appelle l'École romaine.

Le Florentin Giovanni Francesco Penni, surnommé « il Fattore » (? 1496- ? 1536), s'est en quelque sorte absorbé dans le rayonnement de son maître. Sa collaboration aux Loges du Vatican, aux bordures des tapisseries, à la Farnésine, à la salle de Constantin, et à différents autres travaux, prit

1. Lübke, *Geschichte der ital. Malerei*, t. II, p. 375.

le meilleur de ses forces. Parmi ses productions originales on ne peut guère citer que le *Couronnement de la Vierge*, qu'il peignit en 1525 pour le couvent de Monte Luce, près de Pérouse (à la Pinacothèque du Vatican), et encore s'y servit-il des esquisses de Raphaël et travailla-t-il en collaboration avec Jules Romain ; puis une *Madone trônant entre deux saints*, à la sacristie de la basilique du Vatican, d'une composition noble, mais d'un coloris trop criard. Cet artiste passa ses dernières années à Naples, où il propagea les enseignements de Raphaël, de concert avec Polidoro da Caravaggio et Andrea Sabatini (voy. p. 249).



Portrait de G.-F. Penni.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Vincenzo de' Tamagni, de San Gimignano (né en 1491, mort après 1529), l'élève et le collaborateur de Raphaël, s'est fait une spécialité de la peinture des façades. Dans le « Borgo » de Rome, il peignit, près du palais de G. B. dell' Aquila, Apollon, les neuf Muses, et des lions, emblèmes du pape Léon X. On trouvera dans l'*Histoire des Peintres* de Charles Blanc (École romaine; appendice) la description de plusieurs autres de ses compositions.

Polidoro Caldara, de Caravaggio en Lombardie (? 1494-1543), doit également sa réputation à des peintures de façades. Ses débuts avaient été des plus humbles : jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il servit comme aide-maçon attaché à la construction des Loges du Vatican. Stimulé par la vue des merveilles enfantées par Jean d'Udine, et encouragé par les jeunes peintres de l'entourage de Raphaël, il se familiarisa suffisamment avec la technique de la peinture pour que le maître pût lui confier l'exécution de quelques-unes des fresques des Loges.



Portrait de Vinc. Tamagni.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Associé dans la suite avec le Florentin Maturino (mort vers 1527), il adopta pour modèles les camaïeux de Bald. Peruzzi, dont il compléta les enseignements à l'aide des marbres antiques; bientôt des palais, presque des rues entières, se couvrirent de grisailles, soit à fresque, soit en sgraffite, dans lesquelles Polidoro et Maturino évoquaient les souvenirs du monde classique (l'*Histoire de Niobé*, le *Taureau de Phalaris*, l'*Enlèvement des Sabines*, le *Triomphe de Camille*, etc.), ou bien célébraient l'Église recevant l'hommage de tous les peuples, y compris les Turcs, qui détruisent le tombeau de Mahomet! Ces compositions brillantes ont presque toutes disparu, mais

Vasari, qui nous en a conservé l'analyse, vante la richesse d'imagination qui y éclatait. Mieux partagées, quelques-unes des fresques exécutées, pour Fra Mariano Fetti, dans l'église San Silvestro di Monte Cavallo, sont parvenues jusqu'à nous[1]. On constate, notamment dans l'*Histoire de sainte Catherine*, une conception toute nouvelle du paysage, qui intervient ici comme facteur principal et non plus comme accessoire (voy. p. 458).



Portrait de P. da Caravaggio. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Après le sac de Rome et la mort de Maturino, Polidoro se rendit à Naples, puis à Messine, où il fut assassiné par un de ses élèves.

Dans les tableaux de sainteté que Polidoro peignit après son départ de Rome, le ferment naturaliste, propre aux artistes lombards, reprend le dessus. A ses yeux, il semble (ainsi que le déclare Burckhardt au sujet du *Portement de Croix* du Musée de Naples) que la vulgarité soit le complément obligé de la vigueur. L'artiste n'a pas été plus heureux dans ses tableaux mythologiques : sa *Psyché reçue dans l'Olympe* (au Musée du Louvre) est une composition sautillante, sans conviction, peuplée de petites figures lourdes et mal dessinées.

Plus favorisé que beaucoup de ses condisciples, Piero Buonaccorsi de Florence ou, comme on l'appelle d'ordinaire, Pierino ou Perino del Vaga (1499-1547), a pu créer un œuvre personnel. Mais son principal titre de gloire est après tout sa collaboration aux grandes pages du Sanzio.



Portrait de Perino del Vaga. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Après les débuts les plus difficiles, Perino, qui avait compté successivement pour maîtres Andrea dei Ceri, Rid. Ghirlandajo et le Vaga, obtint d'entrer dans l'atelier de Raphaël. Également familiarisé avec la peinture à fresque et avec l'exécution des stucs, tout comme son collaborateur Jean d'Udine, le jeune Florentin se tailla bientôt une place à part dans la phalange groupée autour du maître. Celui ci le chargea de peindre, dans les Loges, d'après ses cartons, le *Passage du Jourdain*, la *Prise de Jéricho*, *Josué arrêtant le soleil*, ainsi que les camaïeux du soubassement. Perino obtint également de décorer une partie de la salle des Planètes.

Le sac de Rome contraignit Perino à chercher fortune au dehors. Grâce à la

1. Publiées par M. Gnoli : *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 116-126.

recommandation d'un de ses amis, le docteur Niccolò de Venise, il trouva en Andrea Doria un protecteur qui l'employa, plusieurs années durant, à la décoration de son palais de Gênes. Ses fresques, qui ornent le vestibule du rez-de-chaussée, la loge et une série de salles du premier étage, font tour à tour défiler devant nous les douze capitaines appartenant à la famille Doria (l'artiste s'est efforcé, mais sans succès, de convertir des portraits en figures typiques), l'*Histoire d'Énée*, des *Scènes de l'Histoire romaine*, *Jupiter foudroyant les géants*, les *Amours de Jupiter*, l'*Histoire de Psyché*. Un rapprochement entre ces compositions et celles dont Jules Romain orna vers la même époque les palais de Mantoue ne tournerait pas à l'avantage de Perino : si son coloris rougeâtre est aussi dur que celui de son ancien condisciple, pour l'invention et l'expression son infériorité est palpable; ses scènes sont artificielles, sans verve, et même sans réalité; le raisonnement et la volonté y ont plus de part que l'inspiration. Il ne reprend sa revanche que dans les peintures de petites dimensions et dans les ornements, où l'on reconnaît l'artiste nourri à l'école de Raphaël. A cet égard, les fresques du palais Doria mériteraient d'être enfin convenablement reproduites au moyen de la photographie.

Avec ce travail considérable alternèrent différentes peintures à fresque ou à l'huile exécutées pour des amateurs génois, les cartons d'une *Histoire d'Énée*, destinée à être traduite en tapisserie, des dessins de poupes de galères, qui furent sculptées par les Florentins Carota et Tasso, des étendards, etc.

De retour à Rome, Perino conquit la faveur du pape Paul III et des Farnèse, qui l'accablèrent de commandes relevant surtout du domaine de la décoration. Il devait sans relâche composer des modèles pour les brodeurs et les chasubliers; les statuaires, les stucateurs, les sculpteurs en bois, les tailleurs, les doreurs, ne lui laissaient pas un instant de répit. Il se vit forcé de fournir jusqu'aux dessins des compositions que le cardinal Farnèse se proposait de faire graver sur cristal de roche par Giovanni da Castelbolognese : le *Triomphe de Bacchus* et *Thésée combattant les Amazones* (au Musée du Louvre). Ajoutons qu'il fit preuve dans certains de ces travaux d'autant de goût que de probité professionnelle : les deux dessins du Musée du Louvre sont d'un fini prodigieux. Les stucs de la Salle royale ne méritent pas moins d'estime (voy. ci-dessus, p. 104).

Plusieurs cycles de peintures prirent naissance à la même époque : les grisailles du soubassement de la Chambre de la Signature, les fresques du château Saint-Ange, illustrant des *Scènes de l'Histoire romaine*, différentes compositions religieuses.

Perino s'attaquait en même temps aux tableaux d'autel et aux tableaux de chevalet; mais il travaillait trop vite pour y créer quelque œuvre transcendante. Si nous nous attachons à sa *Madone entourée de saints*, de la cathédrale de Pise, nous n'y découvrons qu'une peinture froide et banale, avec des réminiscences — bien affaiblies — de Raphaël. J'ajouterai, à la décharge de Perino, que ce tableau a été terminé par Giov. Ant. Sogliani.

Usé par le travail non moins que par le plaisir, Perino del Vaga mourut à la fleur de l'âge : il ne comptait que quarante-sept ans.

Son principal élève fut Girolamo Siciolante de Sermoneta.

L'élément purement décoratif était représenté dans l'atelier de Raphaël par Giovanni de' Ricamatori (ou di Nanni), plus connu sous le nom de Jean d'Udine (1487-1564[1]). Ce maître rare et exquis semble avoir résidé jusqu'en 1508 dans sa ville natale. Il reçut ensuite à Venise — c'est Vasari qui l'affirme — les leçons de Giorgione. Ayant tenté la fortune à Rome, il fut rapidement distingué par Raphaël, qui l'employa et à peindre des ornements et à modeler des stucs (voy. t. II, p. 461). Il y acquit une extrême virtuosité et réussit comme pas un à marier aux formules classiques, aux grotesques, les motifs tirés de la nature. Autant il savait mettre de pondération, d'harmonie, d'ingéniosité, dans l'ordonnance de ses grands panneaux, autant il apportait de scrupules dans le rendu de ces oiseaux, de ces fleurs, de ces insectes, pour lesquels il professait tout l'amour d'un zoologiste ou d'un botaniste ; la sincérité de sa vision ou la précision de son rendu eussent pu faire envie à un Flamand. Au Vatican, les ornements des Loges et de la salle des Pontifes proclament la richesse de son imagination et la sûreté de son goût. La Farnésine et la villa Madame lui doivent également quelques-uns de leurs ornements les plus élégants. Raphaël l'employa en outre à peindre des accessoires dans plusieurs de ses propres compositions : les oiseaux qui se promènent au premier plan de la *Pêche miraculeuse*, les instruments de musique de la *Sainte Cécile*, etc. Léon X enfin lui commanda les cartons d'une suite de tapisseries : *les Enfants jouant*.



Portrait de Jean d'Udine.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Après la mort de Léon X, Jean d'Udine rentra dans sa patrie ; mais, aussitôt après l'avènement de Clément VII, il regagna la Ville éternelle, où il reçut du nouveau pape de nombreux témoignages de faveur. De 1524 à 1534, nous le trouvons régulièrement occupé, sauf pendant un voyage à Udine en 1527, à peindre pour la cour pontificale des bannières, des étendards, des flammes de trompettes, des baldaquins. Il restaura en outre la mosaïque absidale de la basilique de Saint-Pierre, orna de peintures ou de stucs le palais des Médicis à Florence, ainsi que la chapelle de Michel-Ange et la bibliothèque Laurentienne.

1. Bibl. : Maniago, *Storia delle belle Arti friulane*. Udine, 1823. — Franceschini, *Elogio di Giovanni Nanni detto da Udine*. (Venise, s. d.) — Milanesi et Pini, *la Scrittura di Artisti italiani*, n° 172. — Milanesi, *les Correspondants de Michel-Ange*, p. 105. — Nous manquons encore d'une monographie de l'œuvre de Jean d'Udine. Le sujet est à signaler à l'un ou l'autre des jeunes savants allemands qui se sont voués à l'étude de l'art italien.

La mort de Clément VII lui fit reprendre une seconde fois le chemin d'Udine. Désormais, pendant une période d'environ quinze ans, il travailla soit dans cette ville, soit à Cividale, soit à Venise, composant des projets de décoration ou des plans d'édifices, peignant des vues ou des ornements. Après diverses apparitions faites à Rome en 1548, en 1550, à l'occasion du jubilé, en 1555, il s'y fixa derechef en 1560, pour terminer la dernière des Loges du Vatican. Il y mourut en 1564 et fut enterré au Panthéon, à côté de son maître Raphaël.

Jean d'Udine ne se plaisait qu'aux compositions décoratives. A peine si l'on peut citer de lui un tableau de chevalet (une nature morte, avec un vase de fleurs, signé et daté de 1555, se trouve à Naples, dans la collection Federici).

Le Ferrarais Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo (1484-1542), qui avait fait ses premières armes à Bologne dans l'atelier de Francesco Francia, travailla sous la direction de Raphaël juste assez longtemps pour s'assimiler ses principes, sans abdiquer son autonomie; il se perfectionna ensuite au contact de Dosso. C'est un coloriste vigoureux, comme le prouvent ses peintures de Bologne, et surtout sa *Vierge glorieuse adorée par quatre saints*, du Musée de Dresde, ses *Saint Pétronius, Saint Louis* et *Sainte Agnès*, du Musée de Berlin. Le tableau de Dresde se distingue par une chaleur de ton presque vénitienne. L'artiste a été moins heureux dans sa petite *Circoncision* du Louvre, où il s'est inspiré, très librement d'ailleurs, d'une des tapisseries de l'*Histoire du Christ*, composées par les élèves de Raphaël. Le faire y est dur et sec, les figurines lourdes : on dirait une esquisse ou un carton plutôt qu'un tableau.

Girolamo Genga d'Urbin (1476-1551) s'est fait un nom comme architecte (voy. p. 254, 345) et comme peintre. D'abord élève de Signorelli, puis du Pérugin, il se rangea en fin de compte sous la bannière de son compatriote Raphaël. Il ne semble pas s'être élevé très haut, du moins si nous en jugeons par sa *Sainte Conversation* du Musée de Brera (l'étude, avec les figures nues, se trouve au Musée du Louvre) : ce tableau donne la plus triste idée de son talent; les figures sont monotones, presque puériles; la composition confine au grotesque.

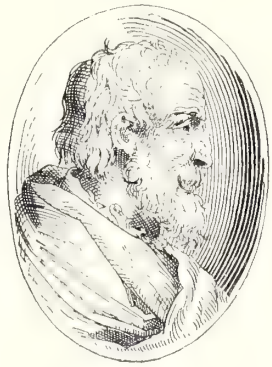
J'ai réservé pour la fin de cette étude le plus marquant parmi les disciples et collaborateurs de Raphaël, son bras droit : Jules Romain, ou, pour l'appeler de son vrai nom, Giulio Pippi de' Jannuzzi[1] (1482-1546). L'existence de ce maître est double, même à ne tenir compte que de son activité comme peintre (sur l'architecte voy. ci-dessus, p. 345) : une moitié a été consacrée à Rome, l'autre à Mantoue.

1. Bibl. : D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*. 2e édit. Mantoue, 1842. — Gennarelli et Mazio, *il Saggiatore*, t. I, 1844. — *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 447-450.

En tant que collaborateur de Raphaël, Jules Romain prit part à l'exécution des fresques de la Stance d'*Héliodore*, de celle de l'*Incendie du Bourg* et surtout de celle de *Constantin*; il travailla également aux Loges, à la Farnésine, et mit la main à une infinité de tableaux de chevalet, signés du nom de son maître.

Entre temps, il produisait pour son propre compte, fournissant au cardinal Jules de Médicis, le futur Clément VII, les plans et le détail des décorations de la villa Madame, où il peignit entre autres un *Polyphème* gigantesque, et à Bald. Turini les plans de sa villa du Janicule (aujourd'hui villa Lante), qu'il orna des portraits de *Raphaël*, de la *Fornarine*, etc. (restés en place, mais fort endommagés) et de *Scènes de l'Histoire romaine* (au palais Borghèse).

Le coup de foudre qui privait l'École romaine de son chef et l'Italie de son plus grand peintre ne pouvait manquer de disperser la colonie, je devrais dire la famille groupée autour de Raphaël et retenue par les liens de l'affection plus encore que par ceux de communes aspirations artistiques. Le parti ennemi, inspiré par Michel-Ange et dirigé officiellement par Sebastiano del Piombo, se crut sûr du triomphe et laissa éclater une joie, indécente à coup sûr, mais singulièrement prématurée. On sait en effet aujourd'hui, grâce surtout aux ingénieuses déductions d'Antoine Springer[1], avec quelle opiniatreté Léon X résista aux obsessions des alliés et défendit les héritiers intellectuels de Raphaël.



Portrait de Bagnacavallo.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

L'achèvement des fresques de la salle de Constantin occupa Jules Romain et son collaborateur G. F. Penni jusqu'en 1524. A ce moment, la publication des fameuses estampes *I Modi* (*les Postures*), que Marc-Antoine avait gravées d'après les dessins de Jules, obligea celui-ci à chercher un refuge à Mantoue, où son ami le comte Bal. Castiglione lui ménagea un accueil excellent (voy. p. 266), tandis que son complice, le graveur, était jeté en prison par ordre de Clément VII[2].

Dans sa nouvelle patrie, Jules Romain subit, il serait inutile de chercher à le nier, l'ascendant de Mantegna : il lui prit son goût pour les raccourcis, sa fermeté et, prononçons le mot, sa dureté; sur le plafond de la salle des Géants, il alla jusqu'à l'imiter directement : le centre de la voûte, avec ses colonnes et ses balustrades, sur lesquelles sont accoudés des personnages, procède en droite ligne du fameux plafond de la « Camera degli Sposi » (t. II, p. 597). L'exemple du fondateur de l'École mantouane le fortifia encore, si possible, dans son goût pour l'archéologie : non content de former une collection de

1. *Raffael und Michel Angelo*. Cf. mon *Raphaël*, p. 447-448.
2. Voy. le *Marc-Antoine Raimondi* du comte Delaborde, p. 52-57, 238-247.

médailles, il prodigua les détails de costumes, d'armement, de mobilier, inspirés de l'antiquité, pour ne point parler des types ou des arrangements de draperies. Une des frises en stuc du palais du Té forme une imitation des bas-reliefs de la colonne Trajane. Ce n'était que de loin en loin que des festons égayés par des Amours, du genre de ceux de la Farnésine ou de ceux du couvent de Saint-Paul à Parme, un des chefs-d'œuvre du Corrège, venaient jeter une note plus fraîche dans ces compositions trop savantes.

Au palais du Té (voy. p. 268 et 345), Jules Romain connut le rare privilège d'être à la fois l'architecte et le décorateur du monument. Il y mit en œuvre les divers procédés en honneur dans l'atelier de Raphaël : la peinture à l'huile et à fresque, les ornements en stuc (exécutés par le Primatice et J. B. Mantovano). Plusieurs cycles, la plupart peints par ses élèves, Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano, etc., d'après les cartons, certainement très précis, qu'il leur fournissait, nous initient au travail de cette imagination fougueuse et déréglée. Ce sont principalement : la salle des Chevaux (gravée p. 269; quel supplice pour un tel esprit que d'être forcé de représenter au repos l'animal le plus fougueux de la création !), la salle de Psyché, la salle des Géants (1532-1534), la salle de David (1533-1534).



Portrait de Jules Romain.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Dans le mythe de Psyché, Jules Romain n'a vu que le côté terrible, effrayant, un prétexte à prodiguer des géants (c'est ici qu'ils font leur apparition), Polyphème, Cerbère, des dragons, des monstres de toute sorte[1]. Son imagination divague et il n'essaye même pas de la faire rentrer dans les limites de la raison. Parfois son style devient ampoulé, boursouflé, déclamatoire, un vrai style de pompier. Avec de telles préoccupations, ce mythe exquis ne pouvait que perdre toute délicatesse et tout intérêt. La tendance à la lubricité, qui avait valu à l'artiste romain d'être banni de sa ville natale, s'étale également ici au grand jour. C'est là un trait nouveau dans l'histoire de l'art italien : les Primitifs avaient pu pécher contre la décence par naïveté, les cinquecentistes la battent en brèche de propos délibéré, avec cynisme. L'histoire de Pasiphaé n'a plus de détail qui effraye un Jules Romain.

La salle des Géants, de dimensions moyennes, malgré son titre, retrace la victoire des Dieux sur les Titans (voy. p. 100). L'effet est étrange, effrayant : c'est quelque chose comme le chaos en peinture. Le contraste entre les Dieux qui trônent, calmes, quoique glacés d'horreur, et les Géants, aux formes colos-

1. Notre planche hors texte, dont la légende doit être modifiée, contient une étude de la main de Jules Romain pour *Psyché ravissant l'eau du Styx*.



Composition allégorique attribuée à Jules Romain. (Musée des Offices.)

sales, au masque bestial, atteint à une rare puissance. L'auteur n'a reculé devant aucun moyen d'expression : architraves et briques qui tombent, têtes écrasées entre deux rochers. De même aussi il a rompu avec les règles de la décoration, foulant aux pieds toute foi et toute loi, n'écoutant que sa fantaisie. Pour produire un chef-d'œuvre, il ne lui a manqué que plus de conviction ou plus de verve : ses têtes sont vides, alors qu'elles ne sont pas vulgaires ou niaises. Mais ici l'insuffisance de l'expression tient peut-être à l'intervention de Rinaldo Mantovano, qui traduisit sur le mur les cartons de son maître[1].

Au palais ducal de Mantoue, une longue série de fresques, exécutées soit par le maître, soit sous sa direction, les *Signes du Zodiaque*, l'*Histoire de Diane*, la *Guerre de Troie* (1537-1538), révèlent toute la richesse de son imagination, toute son entente des effets imprévus : quoi de plus saisissant que le contraste entre le char du soleil qui disparaît et celui de la lune qui monte à l'horizon (Tiepolo ne se serait-il pas inspiré de ce motif dans ses fresques du palais Labia ?) ! Les raccourcis hardis, les chevaux fougueux, les oppositions incessantes, proclament que nous avons affaire à un peintre de race, mais à un peintre qui ne se sent à l'aise que dans l'épopée ou le drame !



Portrait de Jules Romain.
Par lui-même.
(Musée des Offices.)

Aux fresques firent pendant les cartons de tapisseries : aucun artiste du XVI[e] siècle n'en a produit autant ni d'aussi populaires que Jules Romain : l'*Histoire de Scipion* (Musée du Louvre et ancienne collection de Chavagnac), les *Fruits de la Guerre*, l'*Histoire de Romulus et de Rémus*. Partout se fait jour le goût du colossal et la recherche du mouvement; lorsque l'artiste parvient, par exception, à se ressaisir, il crée des pages qui ont véritablement de l'allure[2].

Les tableaux de chevalet de Jules Romain ne sont pas moins nombreux que ses fresques ou ses cartons de tapisseries. Ses compositions religieuses ont parfois de l'éclat, mais rarement de la sincérité; telles sont : la *Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste*, à la sacristie du Vatican, la *Vierge au lézard*, au palais Pitti, la *Vierge à la chatte*, au Musée de Naples, la *Vierge au bassin*, au Musée de Dresde, la *Flagellation*, dans l'église Sainte-Praxède à Rome, la *Lapidation de saint Étienne*, dans l'église de ce nom à Gênes, etc.[3].

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 255. La tête d'Andreasi Gonzague, dans la statue funéraire de l'église Sant' Andrea de Mantoue, modelée, affirme-t-on, d'après le dessin de Jules Romain, offre le même type que ces peintures : le nez droit et fort, la barbe épaisse, le regard quelque peu hébété (Photographie Alinari, n° 8655).

2. Voy. mon *Histoire de la Tapisserie en Italie*, p. 31-33.

3. Vasari constate avec beaucoup de sagacité que les esquisses de Jules Romain sont supé-

La *Nativité*, du Louvre, avec ses figures gigantesques, dures et impersonnelles, se recommande par son coloris très poussé et sa recherche du clair-obscur; mais, comme beaucoup de tableaux du maître, elle manque d'air.

L'absence de sentiment et de recueillement choque moins dans les tableaux mythologiques : la *Danse des Muses*, au palais Pitti, l'*Enfance de Jupiter*, à la National Gallery, *Vénus et Vulcain*, le *Triomphe de Titus et de Vespasien*, tous deux au Louvre, etc. La dernière de ces compositions est un excellent morceau de peinture : souple, chaud, véritablement inspiré; on dirait qu'un rayon du soleil de Venise est tombé sur la toile.

Jules Romain a également peint des portraits. Celui qui figure au Louvre a longtemps passé pour reproduire sa propre image; mais dans les dernières années on a émis l'hypothèse qu'elle représentait l'illustre anatomiste André Vésale. Le véritable portrait de l'artiste par lui-même se trouve au Musée des Offices, qui possède en outre le portrait du cardinal Accolti.

Les contemporains sont unanimes à célébrer l'affabilité, la jovialité, la courtoisie de Jules Romain : c'était, ici encore, le vrai disciple de Raphaël. Ce fut en toute sincérité que, lors de sa mort prématurée, le cardinal Hercule de Gonzague écrivit ces lignes touchantes : « Nous avons perdu notre Jules Romain; j'en ai ressenti tant de douleur qu'il me semble en vérité avoir perdu la main droite[1].

La critique moderne n'a pas fait preuve de tendresse à l'égard de Jules Romain. Rio le qualifia de « nom sinistre ». Burckhardt déclare que, somme toute, son activité a été des plus nuisibles, que l'indifférence avec laquelle il utilisait les formules empruntées à Raphaël et à Michel-Ange en vue de toutes sortes d'effets superficiels, fut le premier grand exemple d'une peinture décorative vide de sens et d'âme.

En réalité, l'héritier de Raphaël est un artiste considérable, aux conceptions élevées, parfois véritablement épiques, au style grave, fier et puissant, lorsque la facilité ou la brutalité, ces deux écueils, ne le font pas échouer. Assurément, la volonté a plus de part à ses créations que l'inspiration, et la dureté de son coloris accentue encore ce qu'il y a de voulu dans sa manière. Mais ces défauts ne doivent pas faire oublier la grande tournure de beaucoup de ses figures, son entente des effets dramatiques, son dessin souvent véritablement héroïque.

Jules Romain fit école à Mantoue : on cite parmi ses élèves ou imitateurs le Primatice, Rinaldo Mantovano, Benedetto Pagni de Pescia, Luca Scaletti de Faenza, surnommé Figurino, Cristofano Lombardino, Dom. Bertani, Gian del' Lione, Giulio Clovio, le miniaturiste, Raffaello dal Colle, de Borgo San Sepol-

rieures à ses peintures; elles ont une vivacité, une fierté et un « affetto » qui manquent à celles-ci (voy. p. 465).

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 501.

cro, Ippolito Costa (1501-1561), Ippolito Andreani (1548-1608), Fermo Ghisoni, et tout un essaim d'habiles graveurs (voy. p. 269). Son classicisme se greffant sur la tradition qu'avait laissée Mantegna, on devine quelle dureté et quelle sécheresse se seraient introduites dans les productions mantouanes si, de temps en temps, l'apparition d'un peintre lombard ou vénitien n'était venue les tempérer.

Le mieux doué de ces artistes, Rinaldo (son nom de famille aurait été, d'après Bertolotti, Bazin), prit une grande part, comme nous l'avons vu, à l'exécution des fresques du palais du Té. Ses productions personnelles (la *Madone avec des saints*, au Musée de Brera) révèlent l'influence de Raphaël autant que celle de Jules Romain. Dans les tapisseries de l'*Histoire de Moïse* (Dôme de Milan), dont on lui fait honneur, éclate un véritable sentiment de la beauté. — Rinaldo mourut jeune encore et sa perte affligea vivement ses concitoyens.

Quant à Raffaello dal Colle, né dans les environs de Borgo San Sepolcro († 1566), il est représenté à la cathédrale de cette ville par une *Résurrection du Christ*, d'une extrême fadeur, et qui n'est remarquable que par les emprunts faits à son glorieux homonyme, Raffaello Sanzio; un des gardiens du tombeau rappelle le Saül des cartons de tapisseries.



Portrait de Daniel de Volterra. (D'après la gravure publiée par Vasari [1].)

Nous retournons à Rome pour analyser les dernières manifestations de son École de peinture : elles procèdent principalement de Michel-Ange.

Daniel Ricciarelli (né vers 1509 à Volterra, d'où son surnom; mort en 1566) s'inspira d'abord de Sodoma (*La Justice*, qu'il peignit au palais des Prieurs de sa ville natale, pourrait passer, affirme-t-on, pour une œuvre de ce dernier, si la signature de Daniel n'y figurait pas). Il fréquenta ensuite les ateliers de Peruzzi et de Perino del Vaga, pour adopter en dernière instance les principes et la manière de Michel-Ange. Mêlé à toutes les intrigues du monde artiste romain, mordant et vindicatif, tour à tour tout-puissant ou en disgrâce, quittant avec une désinvolture parfaite le pinceau pour le ciseau et *vice versa*, chargé de travaux monumentaux et acceptant au besoin de couvrir, à l'aide de culottes, la nudité des acteurs du *Jugement dernier* de Michel-Ange (d'où son surnom de « Braghettone »), cet artiste a tenu une place considérable dans les annales de la Fin de la Renaissance.

1. Tout en reproduisant ce portrait, je dois faire observer que Vasari lui-même, à qui je l'emprunte, le déclare peu ressemblant.

Le rôle de Daniel de Volterra comme sculpteur n'a pas encore été défini. Aussi bien la principale de ses créations, le cheval de bronze, destiné primitivement à supporter la statue d'Henri II de France, a-t-elle disparu depuis la fin du siècle dernier, après avoir longtemps fait l'ornement de la Place Royale[1] (selon toute vraisemblance l'artiste y avait pris pour modèle la statue équestre de Marc-Aurèle).

Comme peintre, Daniel de Volterra s'est distingué par l'application plutôt que par l'inspiration. Artiste laborieux et convaincu, également familiarisé avec la fresque et la peinture à l'huile, il a laissé dans les églises et les palais de Rome de nombreuses compositions soit sacrées, soit profanes, ayant d'ordinaire pour marque distinctive, comme celles de Sebastiano del Piombo, des formes pleines jusqu'à la lourdeur. La plus célèbre d'entre elles est la *Descente de croix* de l'église de la Trinité des Monts, exécutée, croit-on, sur des esquisses fournies par Michel-Ange. Le rendu de l'effort physique tient une grande place dans cette page, aux lignes quelque peu heurtées : les amis du Christ n'ont pas dressé moins de trois échelles contre l'instrument du supplice (on voit à combien de motifs de raccourci donne lieu cette disposition!) Ce ne sont que personnages se montrant de face et de dos, de trois quarts, montant ou descendant. On comprend que le pathétique y perde quelques-uns de ses droits. La *Descente de croix* est, somme toute, une page puissante, sinon fougueuse, comme le seront les compositions analogues de Rubens, qui l'a très certainement étudiée : il ne lui manque que plus de liberté dans l'ordonnance et plus de souplesse dans le coloris. Elle a fait longtemps l'admiration des artistes, qui l'ont imitée sans scrupules (tel Baroccio, dans son retable de Pérouse).

Il serait fastidieux de passer en revue les autres compositions religieuses de Daniel. La plus intéressante d'entre elles est le *Massacre des Innocents*, des Offices : l'énergie des expressions n'y exclut pas le fini de l'exécution.

Le *David vainqueur de Goliath*, du Louvre, est le résultat d'une expérience instituée par Giovanni della Casa et se rattachant probablement à la discussion sur la supériorité relative de la sculpture et de la peinture (voy. p. 171-172). Daniel dut d'abord modeler en terre une figure du jeune héros hébreu, puis en peindre les deux faces sur les deux côtés d'une ardoise (les deux peintures, ainsi que l'a constaté Villot, ne sont toutefois pas rigoureusement pareilles). Il s'acquitta brillamment de cette mission : on admire dans le tableau du Louvre la puissance du modelé en même temps que la fierté des lignes.

A Rome, Daniel de Volterra eut pour disciple et collaborateur Pellegrino Tibaldi de Bologne (1527-1598), qui excella également, comme on l'a vu

1. De Montaiglon, *Notice sur l'ancienne Statue equestre, ouvrage de Daniello Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639 au milieu de la Place Royale à Paris*, et détruite en août 1792. Paris, 1851. — Les anciens catalogues du Louvre attribuent à Daniel de Volterra un bas-relief, une *Mise au tombeau*, qui est en réalité l'œuvre d'un artiste français du XVI[e] siècle.



La Descente de croix, par Daniel de Volterra.
(Église de la Trinité-des-Monts a Rome.)

(p. 356), dans l'architecture. De retour à Bologne, Pellegrino exécuta une série de compositions décoratives, entre autres des scènes de l'*Histoire d'Ulysse.*

Parmi les autres imitateurs de Michel-Ange il faut encore rappeler Sebastiano del Piombo et son compatriote Battista Franco, que nous retrouverons dans la section consacrée à l'École vénitienne, puis Marcello Venusti de Mantoue.

Peu de lignes suffiront pour caractériser les épigones de l'École romaine du XVI[e] siècle, les deux Zuccheri, Baroccio, et *tutti quanti*, dignes émules, pour la frivolité de la pensée et de l'exécution, non moins que pour le maniérisme, des Salviati; des Bronzino et des Vasari.

Taddeo Zucchero ou Zuccari, né à Sant'Angelo in Vado, dans le voisinage d'Urbin (1529-1566), était un de ces improvisateurs brillants comme l'Italie en compta tant au déclin de la Renaissance[1]. Doué d'une grande facilité d'assimilation, il imita tour à tour Raphaël, Michel-Ange, le Parmesan, sauf à se créer une manière qui put faire illusion à ses contemporains, mais qui nous paraît aujourd'hui dépourvue de toute originalité, de toute individualité. Ses fresques de la villa de Caprarole, illustrant l'*Histoire des Farnèse*, à partir de l'an 1100, sont traitées dans un style mi-héroïque, mi-réaliste. Les acteurs, alors même qu'ils appartiennent au moyen âge, y portent le costume du XVI[e] siècle; ils ne se distinguent que par leurs attitudes théâtrales.

Quant à Federigo Zucchero (1543-1609), le frère de Taddeo, dont la carrière aventureuse se partagea entre Rome et ses environs, Florence, Venise, le Frioul, la France, les Flandres, l'Angleterre, il dut à ses relations de famille plutôt qu'à son talent d'être appelé à peindre et au Vatican, et à Tivoli, et à Caprarole, et au Dôme d'Orvieto, et au Dôme de Florence. On chercherait en vain quelque sincérité, quelque don d'observation ou quelque faculté d'expression dans ses innombrables dessins, fresques ou tableaux à l'huile. A une invention désordonnée, à une exécution des plus hâtives, se joignait chez lui la vulgarité. Tout Florence se moqua des fresques dont il couvrit la coupole du Dôme : elles n'avaient de grand que la dimension des figures.

Un autre artiste originaire d'Urbin, Federigo Barocci (1528-1612), se fit une manière relativement originale et devint une sorte de chef d'École en combinant les enseignements de son compatriote Raphaël avec ceux du Corrège et des Vénitiens. Ses tableaux sont habilement composés, parfois brillants

1. BIBL. : *Illustri Fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli... Zuccari*, gravés par Prenner. Rome, 1748. — Mariette, *Abecedario.* — Bertolotti, *Federico Zuccari* (extr. du *Giornale di Erudizione artistica*). — Les Zuccheri : *Nuova Rivista Misena*, 1893, p. 83 et suiv. — L'Académie royale de Saint-Luc de Rome a réimprimé, en 1893, *il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma del sig. cavaliere Federigo Zuccaro.* — Le Louvre possède le dessin original, par F. Zuccheri, du portrait qui a servi à la gravure de Vasari (Reiset, n° 404; Braun, n° 309).



Etude pour une Annonciation, par Taddeo Zucchero (Musée des Offices).

D'après une photographie de MM. Braun, Clément et Cie.

(la *Sainte Famille* du Musée du Louvre); son coloris facile abonde en tons rompus; il sait même traduire avec justesse, je n'irai pas jusqu'à dire avec éloquence, la componction ou la ferveur. Mais ne lui demandons pas d'approfondir soit la forme, soit l'expression : l'ère à laquelle il appartenait avait depuis longtemps dit adieu à ces qualités. Rien qu'à regarder ses dessins, par exemple ceux du Louvre, l'insuffisance du modelé, la pauvreté de la facture, sautent aux yeux.

Au XVI[e] siècle il s'en fallait de beaucoup que l'École napolitaine connût le parti pris, la fougue, les emportements terribles qui rendirent si fameux, à quelques lustres de là, les noms de ses coryphées, les Ribera, les Salvator Rosa. Plutôt quelque peu attardée, insuffisamment dégagée des langes, elle suivait docilement les leçons du maître calme et tendre par excellence — Raphaël d'Urbin, — dont les enseignements lui furent transmis par G. F. Penni, Polidoro de Caravaggio (voy. p. 249 et 542) et surtout Andrea Sabatini de Salerne († 1545).



Portrait de Tad. Zucchero. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Celui-ci, le véritable chef de l'École napolitaine de la Renaissance, ne semble avoir fréquenté que peu de temps l'atelier du Sanzio; il est certain qu'il regagna de bonne heure, pour ne plus la quitter, sa province natale[1]. Il s'inspira également de Cesare da Sesto. Artiste pur et sage, il a manifesté ses tendances et son goût dans les fresques de l'*Histoire de saint Janvier*, à San Gennaro dei Poveri, et dans son *Adoration des Mages*, au Musée de Naples, qui allie la douceur et la sérénité à une certaine grandeur. (Le retable du couvent de la Cava, longtemps attribué à cet artiste, a été revendiqué récemment en faveur de Cesare da Sesto.)

Plusieurs peintres indigènes, fort médiocres, Giov. Filippo Criscuolo (1509-1584), Gian Bern. Lama, Antonio d'Amato, suivirent la voie ouverte par Sabatini.

Polidoro da Caravaggio à son tour eut pour sectateurs Francesco Rovialo ou Ruviales, auquel son attachement pour son maître a valu le nom de Polidorino, et qui a peint à fresque, affirme-t-on, l'*Histoire de Jonas*, dans l'église de Monte Oliveto; puis Pietro Negroni (1506-1569); mais surtout Marco Cardisco ou Marco Calavrese (? 1496 - ? 1542). Ce dernier a mis dans sa *Vierge sur des nuages* (Musée de Naples) un rare sentiment de grandeur et de beauté.

Un autre peintre du royaume de Naples, Colla dell' Amatrice, qui s'est éga-

1. Voy. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, p. 61-78.

lement signalé comme architecte, est un éclectique passablement maniéré. Son tableau du Musée du Capitole, *la Mort et l'Assomption de la Vierge*, se ressent de l'influence ombrienne par le sentimentalisme, mais avec plus de précision et à la fois plus de liberté dans la facture. On y remarque un fond de petits anges dansant ou faisant de la musique autour de leur souveraine. L'œuvre manque d'ailleurs d'inspiration. Une autre *Assomption de la Vierge* (1515; Musée de Latran) est plus déclamatoire : elle abonde en gestes ultra-dramatiques.

Les artistes de la Romagne n'ont joué qu'un rôle effacé dans la suprême évolution de la peinture italienne : Rondinelli et Palmezzano se rattachent aux Primitifs plus même encore qu'aux représentants de l'Age d'Or.

Niccolò Rondinelli de Ravenne a laissé dans sa ville natale, à Forli et dans diverses collections, des tableaux qui témoignent d'une imitation assidue de la manière de son maître Jean Bellin. Son retable du Musée de Brera, *Saint Jean l'Évangéliste apparaissant à l'impératrice Placidie*, allie à un coloris chaud et profond, un peu noir par endroits, des figures originales et belles, très habilement groupées et cependant pleines de mouvement. La scène a pour centre un piédestal sur lequel est posée une image de la Vierge et de l'Enfant Jésus, absolument traitée dans les données de Bellini. Son *Saint Sébastien*, de la cathédrale de Forli, se distingue par la tenue : l'influence des Vénitiens y est infiniment plus marquée que celle des Ombriens.

Plusieurs autres Romagnols, Francesco Zaganelli de Cotignola, Luca Longhi de Ravenne (1507-1580), suivent à leur tour la manière de Rondinelli.

Marco Palmezzano de Forli (né en 1456, mort vers 1537) forme la transition entre l'École ombro-florentine et l'École vénitienne[1]. Élève et imitateur de son éminent compatriote Melozzo, il fait aussi plus d'un emprunt à Jean Bellin.

La critique moderne s'est montrée sévère pour cet artiste : M. Morelli le qualifie de talent très médiocre; MM. Burckardt et Bode se moquent de ses figures de saints peu intelligentes, bourgeoises, prosaïques, se serrant les uns contre les autres avec une expression d'angoisse; ils reconnaissent toutefois à sa peinture un certain charme, dû à l'exécution élégante et consciencieuse des accessoires, — trônes à arabesques, fonds de paysage très développés, — et aussi à ce beau coloris clair qui rappelle la fraîcheur et le fondu de l'École de Jean Bellin.

L'œuvre de Palmezzano est des plus considérables : ses tableaux se rencontrent même de ce côté des Alpes dans une série de galeries (au Louvre, le *Christ mort*, encore assez archaïque, tenant de Mantegna et de Crivelli; au Musée de Berlin, la *Nativité*, la *Vierge trônant*, le *Portement de croix*, 1503; la *Résurrection*, 1515).

1. Bibl. : G. C., *Intorno a Marco Palmezzani da Forli e ad alcuni suoi dipinti*. Forli, 1844. — Schmarsow, *Melozzo da Forli*. — Calzini : *Archivio storico dell'Arte*, 1894, p. 185-200, 269-291.

Passons rapidement en revue quelques-unes des productions de ce pinceau plus fécond que facile.

Le *Miracle de Saint Jacques le Mineur*, dans l'église San Biagio de Forli, exécuté, croit-on, d'après le carton laissé par Melozzo, séduit par une ordonnance aussi libre qu'imprévue, non moins que par des types caractéristiques, à la fois pleins d'aisance et pleins de fierté. Encore un peu timoré dans son triptyque de la même église — *la Vierge et des saints*, — l'artiste montre un mélange de précision, de fermeté et de mouvement dans ses deux *Annonciations*, également conservées à Forli, dans la pinacothèque.

La *Sainte Conversation* du Musée de Brera (1493) témoigne d'un goût fort vif pour l'ornementation. Le sol y est recouvert d'un pavement en marbres de couleur — des losanges inscrits dans des carrés ; — le trône de la Vierge, d'une structure assez défectueuse (les deux montants ne sont même pas reliés dans leur partie supérieure), est enrichi de rinceaux exécutés avec le soin le plus minutieux. La *Nativité* du même musée (portant la date, peut-être inexacte, de 1492), d'un style plus facile, révèle la même prédilection pour les accessoires. A un fond de paysage l'artiste oppose trois pilastres dépendant d'un édifice dont il ne subsiste qu'un fragment ; sur ces pilastres, dorés à l'origine, se détachent des motifs multicolores, des fleurs développées avec infiniment d'élégance ; les têtes elles-mêmes sont si bien entourées de rinceaux qu'elles finissent par devenir un ornement. Puis, peu à peu, toute trace d'archaïsme disparaît : dans le *Couronnement de la Vierge*, du même musée, les figures, malgré leur facture si serrée et leur expression de ferveur si intense, ont toute la liberté désirable. Enfin, dans le retable de la pinacothèque de Faenza, la *Vierge entre l'archange Raphaël et saint Jacques*, l'artiste allie la vigueur à la tenue ; quoique très arrêtées, ses draperies ont du mouvement et de l'ampleur. (La forme, bizarre, disgracieuse, qu'il a donnée au trône de la Vierge, fait penser à certains motifs favoris de Cos. Tura.) Il est impossible de ne pas reconnaître qu'il y a réellement du souffle dans cette page, tout comme dans les deux *Annonciations* du Musée de Forli.

Le principal élève de Palmezzano, son compatriote Francesco Menzocchi (1502-1574)[1], suivit plus tard la manière de Girolamo Genga, puis celle de Pordenone.

L'histoire de l'École bolonaise du XVI[e] siècle offre cette particularité que seuls les successeurs de Francesco Francia — ses fils Giacomo et Giulio, Bartolommeo Ramenghi-Bagnacavallo, les Aspertini, Chiodarola et divers autres, — firent fortune dans leur ville natale, tandis que les novateurs de la même École se virent obligés de s'établir au dehors : tels furent, outre le Primatice, dont nous retracerons la biographie dans le volume consacré à la Renaissance française, Tom-

1. Bibl. : Calzani, *Francesco Menzocchi detto il Vecchio di S. Bernardo*. Forli, 1894.

maso Vincidore, l'élève de Raphaël, Marc-Antoine Raimondi, Pellegrino Tibaldi, l'élève de Lorenzo Sabbatini (voy. p. 258, 552-553).

Les idées nouvelles pénétrèrent néanmoins dans la capitale de l'Émilie, et cela grâce à la seule exposition d'un des chefs-d'œuvre de Raphaël.

Francesco Francia, le fondateur de la primitive École bolonaise, trouva des continuateurs zélés, mais d'un talent inférieur, dans ses deux fils, Giacomo (né avant 1487, mort en 1557) et Giulio (né en 1487, mort après 1543), qui exécutèrent en collaboration un assez grand nombre de tableaux, entre autres la *Vierge glorieuse* du Musée de Berlin (1525). Dans la *Sainte Conversation* du Musée de Bologne (1526), Giacomo se montre sensiblement inférieur à son père pour le modelé, qui pèche par la lourdeur, pour le coloris, qui est trop froid, non moins que pour la conception, qui n'est pas exempte de vulgarité. Ses figures sont tantôt trop pleines, tantôt trop sommaires (par exemple dans le saint agenouillé à gauche derrière la Vierge); ses expressions manquent d'âme et parfois même de justesse. A saint Maurice il donne les traits d'un robuste soudard; à la Vierge un regard dont la fixité touche au strabisme; aux enfants un type gros et commun. Un portrait d'homme, exposé au palais Pitti, témoigne de plus de tempérament. — Vers la fin de sa vie, Giacomo subit l'influence de Dosso.

Amico Aspertini (né vers 1475, mort en 1552 ou peu après) a dû la notoriété à son talent très réel, mais fort inégal, non moins qu'à la bizarrerie de son caractère, à un esprit de jalousie, de dénigrement, qui n'avait rien à envier à celui des peintres florentins contemporains[1]. Combinant les enseignements de l'École ombrienne, tels qu'ils lui étaient transmis par Francesco Francia, avec ceux de l'École ferraraise (voy. p. 93), ce déséquilibré a créé, tant à Bologne qu'à Lucques et à Rome, une série de pages curieuses, intéressantes, relevées par toutes sortes de motifs piquants, parfois même par les touches d'or, si chères aux Primitifs.

Le plus ancien tableau d'Aspertini, son « tirocinium » (coup d'essai), comme il l'appelle lui-même, *la Vierge et des saints adorant l'Enfant Jésus*, au Musée de Bologne, se ressent de l'influence de Francia, surtout pour le coloris. Dans l'*Adoration des Bergers*, du Musée de Berlin, les réminiscences de l'antiquité entrent en scène à côté de toutes sortes de détails réalistes. Il en est de même des fresques peintes en 1506, concurremment avec celles de Francia, de Costa, de Chiodarolo et de Tamarozzo, dans l'oratoire de Sainte-Cécile : la *Comparution* et la *Décollation de saint Tiburce et de saint Valérien* : ce sont des compositions remarquables par l'ingénuité de l'action, des costumes pittoresques, des traits naïfs ou gracieux.

1. Bibl. : Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 248-255.

A quelques années de là, prit naissance le chef-d'œuvre du maître, les fresques d'une des chapelles de l'église San Frediano à Lucques. Aux angles de la voûte, les *Prophètes*, les *Sibylles*; dans les lunettes, le *Jugement dernier*, la *Mise au tombeau*, la *Fondation de l'Ordre des Augustins*; sur les parois, un *Miracle de San Frediano*; la *Nativité*; *Saint Ambroise baptisant saint Augustin*; le *Transport de la sainte Face*. Ces peintures abondent en épisodes curieux : tel est celui où des hommes nus (dont l'un s'est coiffé d'un foulard, comme un des baigneurs du carton de Michel-Ange, la *Guerre de Pise*) construisent dans une rivière une sorte de pilotis. Ailleurs apparaissent des bergers et des bergères, qui sont à ceux de l'antiquité ce que sont aux acteurs des Évangiles les Florentins et les Florentines peints par Andrea del Sarto dans les couloirs de l' « Annunziata ». Plus loin, des portraits viennent piquer notre curiosité. Quoique le dessin soit rond et le coloris enfumé, il règne encore une certaine naïveté dans ce cycle, qui tient le milieu entre Pérugin, Pinturicchio, Francia et Ercole dei Roberti.

Timoteo Viti ou della Vite (1467-1523), originaire de Ferrare, initié à l'orfèvrerie et à la peinture à Bologne, dans l'atelier de Francia, puis fixé à Urbin, subit, sur le tard, l'influence de Raphaël, qui avait été son condisciple et qui demeura son ami[1]. Nature molle et rêveuse, ayant conservé dans le maniement du crayon ou du pinceau quelque chose de la timidité qui caractérise l'orfèvre devenu peintre, ce maître se plaisait à évoquer les figures les plus tendres — Tobie, saint Sébastien, saint Roch, sainte Marguerite, sainte Apollonie, — et trouvait parfois pour les célébrer des accents véritablement poétiques. Aussi n'est-il pas nécessaire de grossir son œuvre outre mesure, comme on a tenté de le faire de nos jours : celles de ses compositions dont l'authenticité ne donne lieu à aucun doute suffisent à lui assurer un rang des plus honorables, entre Francia, sur lequel il l'emporte par je ne sais quoi d'ingénu et de primesautier, et Raphaël, qu'il tenta en vain d'imiter pour la plénitude et la pureté des formes.

La chronologie de l'œuvre de Timoteo est loin d'être fixée. M. Morelli assigne à la *Vierge trônant entre saint Crescentius et saint Vital*, du Musée de Brera, la date 1496-1500, tandis que M. de Seidlitz en recule l'exécution jusqu'en 1510. Bornons-nous ici à quelques points de repère certains : en 1504 Timoteo peignit son retable du Dôme d'Urbin (saint Thomas Becket et saint Martin

1. Bibl. : Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti*. Urbin, 1835. — Lermolieff-Morelli, *die Galerie zu Berlin*, p. 201 et suiv. (à consulter avec beaucoup de circonspection). — *Archivio storico dell' Arte*, 1894, p. 182-184. — Un assez grand nombre de dessins autrefois attribués à Raphaël ont de nos jours été revendiqués en faveur de Timoteo Viti; mais ces attributions attendent d'être confirmées par ce « consensus » des connaisseurs sans lequel il n'y a point de certitude en pareille matière. Si la *Madeleine*, exposée au Musée du Louvre, est véritablement de lui, il faut avouer qu'elle révèle une inexpérience relative, ainsi que de la lourdeur, surtout dans le modelé des mains.

assis entre le duc Guidobaldo et G. P. Arrivabene); en 1508, la *Madeleine* de la Pinacothèque de Bologne; en 1518, le *Noli me tangere* de Cagli.

Longtemps inféodé à la manière de Francia et de Costa, dont les enseignements alternaient parfois avec ceux de Giovanni Santi, Timoteo n'atteignit jamais à la chaleur de coloris qui distinguait les Ombriens. Son *Annonciation* du Musée de Brera (la Vierge debout entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien) caractérise à merveille son éclectisme : l'Enfant Jésus, se montrant dans les airs et se dirigeant vers Marie, procède visiblement de l'*Annonciation* de Giovanni Santi, exposée au même Musée; l'ange est d'un mouvement tout raphaélesque; quant aux autres figures, lourdement traitées dans les parties nues, ou drapées avec une certaine gaucherie, elles se rattachent à une tradition relativement archaïque; j'ajouterai que les têtes, d'un type passablement banal, manquent d'âme et de force.

La création la plus attachante de Timoteo est la *Madeleine* de la Pinacothèque de Bologne (1508). Vêtue d'une peau de bête sauvage, qui lui tombe jusqu'à la cheville et sur laquelle elle a jeté une robe d'un rouge particulier, les cheveux épars, les mains jointes, les pieds nus, la charmante pécheresse se tient près de l'entrée d'une grotte (une vraie grotte d'opéra!), partagée entre la contrition et un restant de coquetterie.

Rien ne nous autorise à révoquer en doute le témoignage de Vasari, qui affirme que Raphaël, sur le point de peindre les *Sibylles* de l'église de la Pace, appela auprès de lui son quasi-compatriote. On admet que celui-ci peignit, d'après les cartons ou croquis de son ami, les *Prophètes* qui se développent au-dessus des *Sibylles*. Divers connaisseurs le considèrent en outre comme l'auteur du *Saint Luc peignant la Madone*, le tableau aussi froid que morne conservé à l'Académie de Saint-Luc à Rome[1].

Si nous nous sommes arrêté un peu longuement sur ce maître, c'est que sa sincérité, ses efforts, sinon son talent, méritent la sympathie.

Innocenzo Francucci d'Imola (né en 1493 ou en 1494, mort en 1550) fréquenta d'abord l'atelier de Fr. Francia, puis celui de Mariotto Albertinelli à Florence; il se convertit finalement aux principes de Raphaël, qui devint désormais son modèle de prédilection; artiste honnête et convaincu, il s'appliqua, plus pieusement que n'importe quel élève direct, à imiter ses types et son faire.

Ainsi se vérifie cette observation, que le contact personnel avec tel ou tel grand maître n'était nullement nécessaire pour lui susciter des disciples : il

1. M. Morelli a en outre attribué à Timoteo les compositions mythologiques ou bibliques représentées sur une suite de majoliques du Musée Correr à Venise. D'après lui, l'artiste d'Urbin les aurait peintes de sa main. Or, ainsi que M. Molinier l'a fait observer, une de ces majoliques — *Salomon adorant les Idoles* — porte la date de 1482 (Timoteo n'avait alors que quinze ans). Il faut donc reconnaître dans la suite en question un ouvrage des maîtres de Timoteo, tels que Costa et Fr. Francia, et non une production du jeune débutant. (*Venise*, p. 140.)

suffisait de la vue d'un seul de ses tableaux, envoyé au loin. C'est le phénomène que l'on constate à Palerme pour le *Portement de croix* de Raphaël, à Bologne pour sa *Sainte Cécile*, à Plaisance pour sa *Vierge de Saint Sixte*, devant laquelle le jeune Corrège poussa le cri : « Moi aussi je suis peintre! »

Innocenzo da Imola a laissé à Bologne beaucoup de tableaux religieux, dans lesquels la componction s'allie à de solides connaissances techniques.

On a reconnu aux derniers représentants de l'École bolonaise du XVIe siècle, — Lorenzo Sabbatini († 1577), l'imitateur du Parmesan et de Raphaël, et l'auteur de la *Sainte Famille* exposée au Louvre; Bartolommeo Passerotti († 1593); Prospero Fontana (1512-1597) et différents autres, — une sobriété, une exactitude, témoignant du moins du respect de l'art[1]. Ces maîtres ont ainsi préparé l'avènement de la nouvelle École de Bologne, représentée par les Carrache, École aujourd'hui si honnie, mais à laquelle on ne saurait refuser le mérite d'avoir enrayé la peinture sur une pente fatale et d'avoir réagi, par l'intention du moins, contre la pire dégénérescence.



La Madeleine, par Tim. Viti. (Pinacothèque de Bologne.)

La laborieuse et vaillante École de Ferrare prend son essor avec le XVIe siècle. Aux trésors de connaissances positives réunis par les maîtres de l'ère antérieure, — les Cosimo Tura, les Ercole de' Roberti, les Cossa et les Costa, — à leur dessin parfois trop serré, elle ne tarde pas à unir une chaleur de coloris toute vénitienne. En même temps elle substitue à leur conception souvent trop réaliste tous les élans de la foi religieuse[2].

1. *Le Cicerone.*

2. Bibl. : Les ouvrages de Baruffaldi et de Cittadella. — Harck : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 102-106. — Venturi, dans le même recueil.

Ercole Grandi (mort vers 1535), qui a été longtemps confondu avec Ercole de' Roberti (voy. t. II, p. 619-612), fait son apparition en 1489 à la cour de Ferrare[1]. Il menait de front la peinture et l'exécution d'esquisses pour des ouvrages de sculpture ou des ornements. Sa création principale est la décoration d'un des plafonds du palais Scrofa-Calcagnini à Ferrare. Il y peignit, en trompe-l'œil, à la façon de Mantegna, une balustrade sur laquelle s'accoudent divers spectateurs (voy. p. 100). L'influence de Costa, qui perce dans les types de cette composition, se trahit également dans les retables ou tableaux de chevalet attribués à Grandi, mais sur l'authenticité desquels les critiques modernes ne se sont pas encore mis d'accord.

Lodovico Mazzolini, né à Ferrare vers 1481, mort dans la même ville entre 1528 et 1530, continua la tradition de Lorenzo Costa, puis celle d'Ercole dei Roberti, en y mêlant parfois quelques accents flamands[2]. Ses compositions se reconnaissent à leur groupement touffu, souvent sans air, à leur coloris chaud, mais légèrement opaque, avec des tons rouge-brique, à leurs proportions trapues, à leurs grosses têtes rondes, sans grande expression, à la richesse des ornements. Il se plaît aux scènes mouvementées, comportant de nombreux personnages : le *Massacre des Innocents* (Musée des Offices et Musée de la Haye), le *Christ parmi les docteurs* (1524, Musée de Berlin), le *Christ montré au peuple* (Musée de Chantilly et Musée de Dresde). Son *Adoration des Bergers*, au Musée des Offices, conserve encore quelque chose de la fermeté, comme aussi de l'archaïsme des Primitifs, mais l'ordonnance et les types pèchent également par la pauvreté. Au Louvre, ce maître est représenté par une *Sainte Famille*, insignifiante, et par un *Christ prêchant la foule*, composition nourrie comme celles de certains Flamands du XVI[e] siècle, d'un coloris vigoureux, mais dont les types exotiques offrent trop de vulgarité.

Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559) est l'expression la plus complète et la plus élevée de l'École ferraraise[3]. Coloriste habile — il avait reçu les leçons de ses compatriotes Domenico Panetti, Lorenzo Costa, Dosso Dossi, peut-être aussi celles du Crémonais Boccacino, — il se familiarisa, dans la fréquentation de Raphaël, avec le culte de la forme et la recherche de l'idéal.

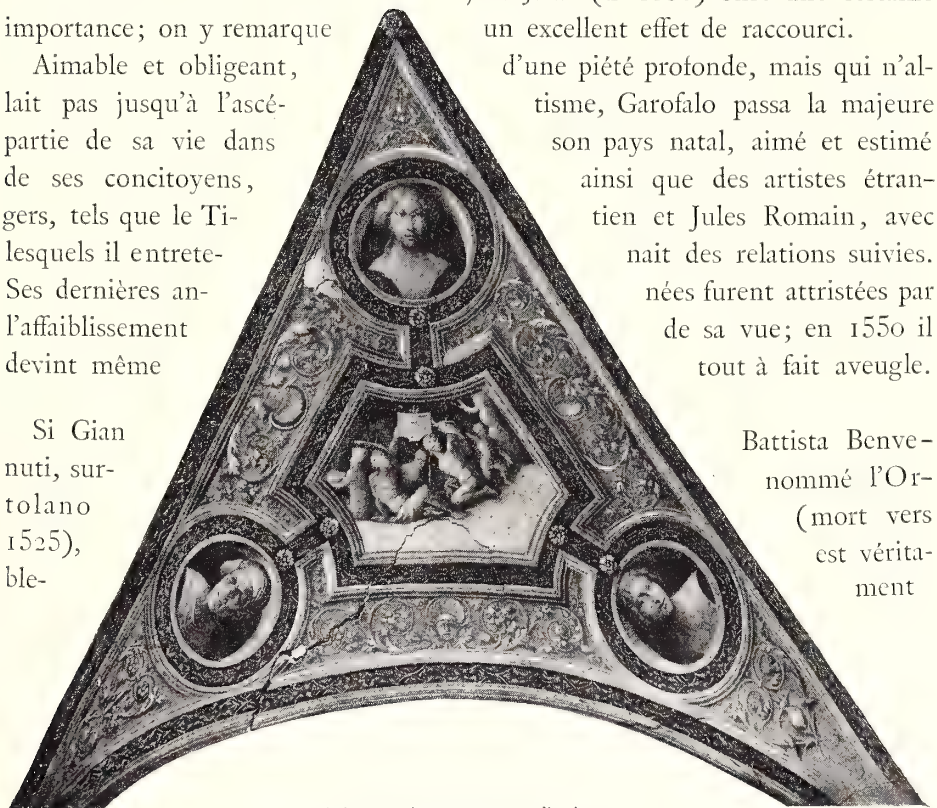
Garofalo n'est guère sorti du cycle religieux (voy. p. 118), mais dans ce domaine il a abordé, ou peu s'en faut, tous les sujets : les scènes de la vie du Christ, celles de la vie de la Vierge, la légende des saints, la glorification de la Religion sous une forme allégorique, etc. Son coloris, toujours très nourri, parfois lumineux et vibrant, ses sentiments empreints d'une réelle ferveur (voy. p. 39), font oublier ce qui lui manque du côté de l'invention ou du

1. Bibl. : Venturi, *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 193-201.
2. Bibl. : *Ibid.*, 1890, p. 445-464.
3. Bibl. : Cittadella, *Benvenuto Tisi da Garofalo*. Ferrare, 1872.

dessin. Grâce à eux, il a pu créer une série de figures remarquables par leur douceur ou leur suavité, ou des scènes d'un pathétique achevé : tel le *Christ en croix* du Musée de Brera.

Si l'on en juge par les tableaux de chevalet exposés au Louvre, la *Circoncision*, la *Sainte Famille* (n° 1551), la *Vierge et l'Enfant* (n° 1554), l'atelier de Garofalo avait fini par se transformer en fabrique d'images religieuses. Ces petites peintures sont véritablement insignifiantes, sans accent et sans émotion. Seul le *Sommeil de l'Enfant Jésus* (n° 1553) offre une certaine importance; on y remarque un excellent effet de raccourci.

Aimable et obligeant, d'une piété profonde, mais qui n'allait pas jusqu'à l'ascétisme, Garofalo passa la majeure partie de sa vie dans son pays natal, aimé et estimé de ses concitoyens, ainsi que des artistes étrangers, tels que le Titien et Jules Romain, avec lesquels il entretenait des relations suivies. Ses dernières années furent attristées par l'affaiblissement de sa vue; en 1550 il devint même tout à fait aveugle.



Plafond peint en trompe-l'œil,
par Garofalo. (Séminaire archiépiscopal de Ferrare.)

Si Gian Battista Benvenuti, surnommé l'Ortolano (mort vers 1525), est véritablement l'auteur des tableaux que revendiquent pour lui plusieurs critiques autorisés (M. Morelli, au contraire, en fait honneur à Garofalo), il faut lui reconnaître les qualités les plus éminentes[1]. Ses deux *Pietà*, du Musée de Naples (1521) et de la galerie Borghèse, ses Saints (Musée du Capitole, collection Visconti-Venosta à Milan, National Gallery, etc.), révèlent une inspiration généreuse, exempte de tout appareil théâtral. Ortolano a encore un pied dans le XVe siècle : ses costumes forment un compromis entre les modes contemporaines et le style classique, tel que l'avaient élaboré Michel-Ange et Raphaël. De même, sa facture est tantôt très écrite, tantôt large et libre, à la façon

1. Bibl. : Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1894, p. 96 et suiv.

d'Andrea del Sarto, et parfois légèrement estompée. Ce qui lui appartient en propre, ce qui constitue son originalité, c'est l'intensité du sentiment religieux, sa ferveur, le don du pathétique; les gestes aussi bien que les expressions respirent l'émotion la plus communicative; il sait rendre tour à tour la résignation de saint Sébastien, les élans de saint Antoine de Padoue (les bras croisés sur la poitrine comme pour contenir les battements de son cœur, les yeux perdus dans la contemplation de l'infini, à l'instar des plus belles figures espagnoles du XVIIe siècle). La douleur des disciples contemplant le cadavre de leur maître, l'un les mains jointes, l'autre les bras étendus, a également trouvé en lui un interprète éloquent.



Portrait de Girolamo da Carpi. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Un autre Ferrarais, à la fois peintre et architecte, Girolamo da Carpi, ainsi nommé parce que son père était originaire de cette ville, s'est inspiré de Garofalo, du Corrège, du Parmesan, de Michel-Ange et de bien d'autres. Sa vie également témoigne d'une certaine instabilité : on le trouve tantôt à Bologne, tantôt à Rome, où il travailla pour le cardinal Farnèse, tantôt à Ferrare. Sa *Pietà* du palais Pitti est une composition heurtée, dépourvue de sentiment et de tempérament. Au Louvre on attribue à cet artiste un fort beau dessin à la plume, un *Bacchus*, debout, la coupe à la main, entre deux figures assises (n° 1550).

Girolamo Marchesi da Cotignola (né vers 1481, mort vers 1559) semble avoir reçu sa première initiation de ses compatriotes les Zaganelli; il suivit un temps la manière de Francia, et s'affilia finalement à l'École romaine, en prenant pour modèle Raphaël. On manque de détails sur sa vie : on sait seulement qu'il fit des séjours plus ou moins longs à Bologne, à Rome, à Naples, à Rimini et à Ravenne.

Le *Christ portant la croix*, du Louvre, donnerait une idée peu favorable du développement de cet artiste, s'il était prouvé qu'il a été exécuté en 1520, ainsi que le porte l'inscription (d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, cette date aurait été repeinte et le tableau serait de beaucoup antérieur). L'*Institution de l'ordre de Saint-Bernard*, au Musée de Berlin (1526), montre Cotignola voguant à pleines voiles dans les eaux de Raphaël. Ses dernières productions le rapprochent des maniéristes de l'École bolonaise.

L'apparition la plus brillante, mais aussi la plus frivole, de l'École ferraraise est celle du couple qui a nom les Dossi, les peintres favoris de la dynastie d'Este[1].

1. Cittadella, *I due Dossi*. Ferrare, 1870. — Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1893, p. 219.

Giovanni, ou, comme on l'appelle d'ordinaire, Dosso Dossi (né vers 1479, mort en 1542), devait, au dire de Vasari, le meilleur de sa gloire à la plume de l'Arioste plus qu'aux couleurs et aux pinceaux qu'il usa au cours de sa longue carrière. En réalité, nous avons affaire à un esprit des plus ouverts, — Burckhardt l'appelle un romantique indépendant, — à un coloriste des plus vigoureux, qui a tiré le meilleur parti des leçons de Giorgione et du Titien. Peinture religieuse, mythologie, allégorie, peinture de genre, portrait, paysage, il n'est guère de branche qu'il n'ait abordée avec brio.

Un de ses premiers tableaux, le *Massacre des Innocents*, au Musée des Offices, est une page des plus mouvementées, ou plus exactement une cohue. La composition ne manque pas de verve, mais bien de conviction (les têtes sont banales et vides). L'arrangement du fond, avec le trône d'Hérode et la tribune contenant les spectateurs, rappelle la mise en scène chère aux Vénitiens.



Saint Sébastien (fragment), par Dosso Dossi.
(Musée de Brera.)

Le *Saint Jérôme* du Louvre s'impose par un paysage des plus développés et par une gamme chaude, peut-être trop dépourvue de parti pris.

L'œuvre de Dosso Dossi est trop considérable pour que nous songions à en analyser ne fût-ce que les pages principales (le retable du Musée de Ferrare, les fresques du château Ducal, les retables de Modène, la *Circé* de la galerie Borghèse, le *Saint Sébastien* du Musée de Brera, les *Docteurs de l'Église*, du Musée de Dresde, l'*Adoration des Mages*, de la National Gallery, etc.). Partout éclatent la vivacité de son imagination, son entente des contrastes, la richesse éblouissante de son coloris, et aussi — hélas! — ces tendances profanes, cet amour de l'art pour l'art, qui le rapprochent d'un autre fantaisiste génial, Giorgione.

Le frère et le collaborateur de Dosso Dossi, Battista († 1548), semble s'être plus spécialement consacré à la peinture de paysage : on lui attribue les fonds si pittoresques qui ornent un grand nombre de tableaux de son frère.

Dosso forma entre autres élèves Camillo Filippi (né vers 1500, mort en 1573), l'un des dessinateurs des cartons de tapisseries de l'*Histoire de Saint Georges et de Saint Maurelius*, conservées à la cathédrale de Ferrare.

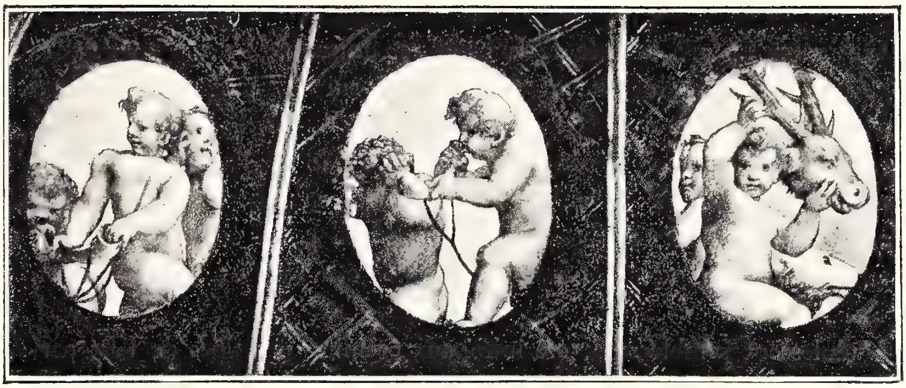
L'École de Modène est représentée par Pellegrino Aretusi ou Munari[1]. Cet artiste, déjà célèbre en 1483, se mit sur le tard à l'école de Raphaël, qu'il assista dans la décoration des Loges et auquel il ne survécut que peu (il mourut en 1523). Ses fresques ont disparu ; il est difficile, d'autre part, de distinguer, parmi les peintures des Loges, celles qui proviennent de sa main ; enfin, des divers tableaux dont on lui a fait honneur jusqu'ici, aucun, d'après son dernier biographe, ne révèle la manière d'un artiste qui, par son éducation, appartient encore au xve siècle. Par contre, une Madone trônant entre deux saints, à la Pinacothèque de Ferrare, longtemps attribuée à Lorenzo Costa, nous offre une œuvre authentique de Pellegrino, peinte en 1509 : il s'y montre attaché à la tradition des quattrocentistes, et cherchant un compromis entre les Écoles ombrienne, bolonaise et ferraraise. L'ordonnance manque de liberté et les types de parti pris. Les mêmes caractères se retrouvent dans les différents autres tableaux (Madone du Musée de Berlin, n° 1182, etc.) récemment revendiqués en faveur de Pellegrino.

L'œuvre d'un autre enfant de Modène, Niccolò dell' Abbate, l'un des fondateurs de l'École de Fontainebleau, sera étudié dans le volume consacré à la Renaissance française.

1. Bibl. : Venturi : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1887, p. 82-88; *Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 390-396.



Marque des éditeurs Sessa.
(Venise, 1560.)



Les Attributs de Diane, par le Corrège. (Couvent de Saint-Paul à Parme.)

CHAPITRE VI

LE CORRÈGE ET L'ÉCOLE DE PARME.

Rome, Florence, Naples, Bologne, épuisées, celle des cités de la Péninsule qui avait jusqu'à ce moment le moins fait parler d'elle put leur opposer un artiste de taille à se mesurer avec les plus grands. Telle était au XVIe siècle la vitalité de l'art italien. Entre Raphaël d'un côté et, de l'autre, les puissants coloristes vénitiens, Giorgione, le Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, se place le Corrège, charmeur sans pareil, le plus modeste des hommes et le moins érudit des peintres, mais qui avait pour lui une grâce ineffable, un mélange exquis de morbidesse et de distinction. Si jamais exemple est fait pour nous prouver que la science n'est rien sans l'inspiration, et que l'expression, le sentiment, doivent toujours conserver leur place à côté des prodiges de l'exécution, cet exemple est celui qu'il nous a laissé. Dans le siècle de Michel-Ange, le Corrège — et c'est tout dire — a montré qu'il y avait quelque chose encore au-dessus de la force : la grâce[1].

1. BIBL. : Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*. Parme, 3 vol., 1817-1821. — Martini, *Studi intorno il Correggio*. Parme, 1865. — J. Meyer, *Correggio*. Leipzig, 1871. — Bigi, *Notizie di Antonio Allegri*. Modène, 1873. — Mme Mignaty, *le Corrège*. Paris,

On ignore jusqu'à l'année de la naissance du maître : 1494, telle est la date mise en avant par la plupart des biographes. Antonio Allegri (en latin « Lætus » ; quel heureux présage dans ce nom !), surnommé le Corrège, en souvenir de sa patrie, la petite ville de Correggio[1], comme Paolo Cagliari et Pietro Vannuci ont été surnommés le Véronèse et le Pérugin, en souvenir de la leur, avait pour père un simple marchand, jouissant d'une petite aisance. C'était, nous raconte Vasari, une nature excessivement timide, d'une rare bonté et portée à la mélancolie.

L'adolescent semble avoir été initié aux premiers principes de l'art par son oncle paternel, Lorenzo Allegri, et par Antonio Bartolotti, surnommé Tognino degli Anceschi († 1527), le chef de la petite École groupée à Correggio. Il est probable qu'il continua ses études à Modène, sous la direction d'un peintre assez réputé, Francesco Bianchi, surnommé Ferrari ou Frari († 1510)[2]. Mais il n'avait que seize ans environ au moment de la mort de Bianchi, et l'influence de cet artiste ne saurait avoir pesé d'un poids bien lourd sur son évolution. Un médecin de Parme, Francesco Grillenzoni, passe pour l'avoir familiarisé avec l'anatomie, science que le Corrège entrevit d'ailleurs d'instinct plutôt qu'il ne l'apprit scientifiquement. L'adolescent visita probablement Mantoue ; en tout état de cause, l'influence d'Andrea Mantegna perce à travers plus d'une production du peintre des Grâces, quoique singulièrement modifiée et comme transfigurée. Il lui prit sa prédilection pour les raccourcis, sa tendance à accentuer le relief des figures au moyen de savantes combinaisons de perspective, et aussi son goût pour ces motifs charmants — enfants tour à tour enjoués ou rêveurs, — en apparence étrangers à l'action principale, mais qui l'animent et la réchauffent si singulièrement[3].

On a vu, dans une autre partie de ce volume (p. 115-116), à quoi se réduit chez le Corrège l'étude de l'antiquité.

Voilà donc un artiste qui n'a pas fréquenté un seul des grands maîtres de la Renaissance, qui n'a connu l'antique que par à peu près, un artiste qui ignore les raffinements de l'architecture et du costume, si chers aux Vénitiens, un artiste étranger à l'érudition classique, bref, un fils de ses œuvres dans toute l'acception du terme, et ce parvenu saura créer, avec ses seules forces, les images

1881. — J.-P. Richter : *Kunst und Künstler*. — M. Albert Rondani a commencé dans la *Gazzetta di Parma* (1890 et suiv.) la publication d'une monographie qui, nous l'espérons, ne tardera pas à être éditée en volume.

1. Ni l'Arioste ni Bembo, qui ont visité Correggio ou entretenu des relations avec sa souveraine, Veronica Gambara, n'ont prononcé le nom de l'artiste auquel cette petite ville doit sa célébrité.

2. Voy. sur ce maître notre tome II (p. 615) et l'*Archivio storico dell'Arte* de 1890 (p. 384-390), où M. Venturi révoque en doute les droits de Bianchi sur le tableau conservé au Louvre.

3. Ces imitations percent entre autres dans la *Vierge de saint François*, du Musée de Dresde. Le Corrège s'y est inspiré, comme Mündler déjà l'a fait remarquer, de la *Madone de la Victoire* (*Essai d'une Analyse critique de la Notice des Tableaux italiens du Musée du Louvre*, p. 66).



Vénus portée par les Amours, par le Corrège. (Musée du Louvre.)

les plus gracieuses, évoquer les impressions les plus exquises — des impressions véritablement musicales, — qu'il ait été donné à un peintre de concevoir!

Aucun maître italien ne voyagea moins que le Corrège : Parme, située à peu de lieues de Correggio, Modène, Plaisance, où il admira le chef-d'œuvre de Raphaël, la *Vierge de Saint Sixte*, qui lui arracha le cri : « Anch' io sono pittore! », et très probablement Mantoue, telles furent les limites extrêmes de ses pérégrinations. Il ne connut donc pas *de visu* les merveilles laissées à Rome par Michel-Ange et par Raphaël. Du moins s'appliqua-t-il à les étudier, soit dans des copies, soit dans des gravures; il prit à l'un sa recherche de la grâce, à l'autre sa recherche du mouvement.

Nul doute que Léonard de Vinci n'ait de son côté exercé une influence profonde sur le jeune peintre de Correggio. Mais où celui-ci a-t-il eu l'occasion d'étudier les productions de l'auteur de la *Cène*? Le mieux informé de ses biographes, Julius Meyer, se montre fort perplexe à cet égard. Or nous savons aujourd'hui que Léonard peignit pour Isabelle de Mantoue le portrait de cette princesse et une *Vierge aux fuseaux*. Voilà le contact établi : Mantoue aura mis le Corrège en présence et de Mantegna et de Léonard. Comme ce dernier, le Corrège professa le culte de la forme enveloppée et caressée; comme lui, il s'attacha au clair-obscur; comme lui, il substitua à la peinture dessinée, je veux dire aux contours trop écrits, la peinture peinte, les formes noyées dans la lumière. On peut hardiment affirmer qu'aucun autre maître, pas même Raphaël, ne réussit à modeler avec une telle perfection, à traduire sur la toile avec tant de délicatesse les beautés du corps humain. On retrouve en outre chez le Corrège quelques types de l'école de Léonard : examinez, dans la *Léda* du Musée de Berlin, la jeune femme qui regarde en riant ses compagnes, vous reconnaîtrez sans peine la sœur de la Vierge d'Andrea Solario, au Musée du Louvre : ce nez droit et fort, cette bouche un peu grande, moitié souriante, moitié railleuse, et ces yeux qui pétillent d'esprit.

Étudions à leur tour les rapports du chef de l'École de Parme avec les Écoles florentine et romaine.

Les raccourcis du Corrège sont généralement trop compliqués, non seulement dans les fresques de Parme, mais encore dans la fameuse *Nuit* du Musée de Dresde. Il faut, pour reconnaître à qui appartient tel bras, telle jambe, se livrer à un véritable travail d'analyse. Il est difficile, devant la coupole de l'église Saint-Jean, de croire que le Corrège n'a pas connu les fresques de Michel-Ange : ce sont les mêmes attitudes si hardies, les mêmes essaims d'anges portant le Père éternel. Comme chez le peintre de la Sixtine, les apôtres, presque tous nus, rappellent plutôt les dieux de l'Olympe que les disciples du Christ, de même que les anges sont des éphèbes plutôt que des enfants.

Les pérégrinations du jeune artiste ne furent pas de longue durée : dès 1514 il était de retour à Correggio. Y travailla-t-il à la décoration du palais des Sci-

gneurs ? On l'a affirmé, mais sans preuves, j'ajouterai sans présomptions. En 1517, il se trouvait à Albinea, dans le voisinage de Reggio, occupé à peindre un retable pour l'église de cette petite cité[1].

Dans les galeries publiques ou les collections particulières, un certain nombre de tableaux passent pour des œuvres de la jeunesse du Corrège, sans que les critiques aient réussi à se mettre d'accord sur leur authenticité. Le *Repos en Égypte*, au Musée des Offices, composition encore assez lourde et embarrassée, sans netteté dans l'ordonnance, sans liberté dans les attitudes, montre du moins déjà la touche grasse et « pastosa » qui distingue le maître (dans la « Madonna alla Scodella », du Musée de Parme, le Corrège a repris le même motif, mais avec infiniment plus de liberté et d'éclat).

Avec le retable de Saint-François (au Musée de Dresde), nous sortons du domaine des hypothèses pour entrer dans celui de l'histoire : on sait de source certaine que ce tableau a été peint en 1514-1515. C'est donc le premier ouvrage authentique, à date certaine, du Corrège. Constatons que dès cette époque l'artiste était assez haut coté pour que les marguilliers de l'église Saint-François de Correggio, à qui le retable était destiné, lui payassent son retable 100 ducats, quelque chose comme 5000 francs.

Les historiens d'art qui ont la manie des classifications rangent le Corrège parmi les représentants de l'École ferraro-bolonaise : fausse si l'on considère l'ensemble de son œuvre, cette attribution ne peut se soutenir que pour le retable de Saint-François. L'ordonnance de ce premier chef-d'œuvre, ainsi que ses types, tiennent en effet le milieu entre Cosimo Tura, l'un des fondateurs de la primitive École de Ferrare, et Francia, le chef de la primitive École de Bologne. Le motif architectural choisi pour encadrer la composition, — des colonnes antiques, — la petite frise se développant sur le soubassement du trône de la Vierge, et ce qu'il y a d'un peu apprêté dans les figures, autant de réminiscences de Tura. Les types, au contraire, encore un peu doucereux, procèdent de Francia. Remarquons notamment le mouvement de sainte Catherine levant la tête, en découvrant le bas des mâchoires et en roulant les yeux comme une tourterelle : c'est une des attitudes favorites du Pérugin, mais vue à travers son imitateur, Francia. Bref, si dans cet ouvrage, élégant, joli, coquet, le jeune artiste fait déjà preuve d'une grande habileté, il n'annonce pas encore l'originalité, la grâce libre et souveraine, qui deviendront sa marque distinctive. Ainsi qu'un nageur peu exercé, il s'accroche aux broussailles du rivage, au lieu de se lancer hardiment au milieu des flots. Dans aucun autre de ses tableaux, les accessoires, les enjolivures (le trône supporté par les deux anges), l'encadrement architectural, ne jouent un si grand rôle.

L'année 1517 semble avoir vu naître le *Mariage mystique de sainte Catherine*

1. *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 90.

(au Musée du Louvre, gravé p. 2; une réplique au Musée de Naples; une autre réplique, probablement due à un élève, au Musée de l'Ermitage). L'œuvre est conçue dans les données de l'École vénitienne : au premier plan, des figures à mi-corps; au fond, un paysage. Un grand historien, qui a été en même temps un grand poète, a donné de cette page une analyse pénétrante, qui contient en outre une admirable définition du génie du Corrège : « Aux pures madones florentines, que déjà Raphaël anime, l'étincelle pourtant manque encore. Mais voici une race nouvelle, avivée de souffrance, qui grandit dans les larmes. Un trait nouveau éclate, délicat et charmant : le sourire maladif de la douleur timide qui sourit pour ne pas pleurer. Qui saisira ce trait? Celui qui l'eut lui-même et qui en meurt, le paysan lombard du village de Correggio, l'artiste famélique qui ne peut nourrir sa famille : il saisit ce qu'il voit, cette Italie nouvelle, toute jeune, mais souffrante et nerveuse. C'est la petite Sainte Catherine du *Mariage mystique*, pauvre petite personne qui ne vivra pas, ou restera petite. Plus que maladive est celle-ci, elle n'est pas bien saine : on le voit aux attaches irrégulières des bras, qu'il a strictement copiées. Et, avec tout cela, il y a là une grâce douloureuse, un perçant aiguillon du cœur qui entre à fond, fait tressaillir de pitié, de tendresse, d'un contagieux frémissement. Telle était l'Italie à ce moment, amoindrie et pâlie. Et Corrège n'eut qu'à copier. Il puise à la source nouvelle, à ce sourire étrange entre la souffrance et la grâce (Prud'hon l'a eu seul après lui). Heureusement pour l'Italien, si la race changeait, le ciel était le même. Sans cesse il reprenait son harmonie troublée et s'envolait dans la lumière[1]. »

En 1518, le Corrège tenta la fortune à Parme, ville maussade s'il en fut, bien peu faite pour abriter un tel enchanteur. Nous avons vu (p. 259) quel accueil il y reçut de donna Giovanna de Plaisance, l'abbesse du couvent de Saint-Paul.

Le parloir décoré pour Giovanna comprend, au-dessus de la cheminée, une fresque représentant la sœur d'Apollon, assise sur le bord d'un char traîné par deux biches. Quant à la voûte, elle est ornée d'une sorte de treille composée de pampres, de roses, etc., et percée de seize ouvertures circulaires, à travers lesquelles se montrent des groupes d'enfants nus, tenant les armes et les emblèmes de Diane et se livrant aux jeux les plus variés (voy. les gravures p. 537, 567). Au-dessous de chacun de ces seize médaillons a pris place une figure ou une composition mythologique : les trois Grâces, Junon suspendue par les bras, en punition d'une offense faite à Jupiter, les Parques, Minerve, etc.

Avec cette composition, le Corrège trouva sa voie véritable; il atteignit aux régions où tout est âme et lumière; il s'éleva aux hauteurs où tout écho du monde terrestre, quelque atténué qu'il soit — une rose ou un convolvulus se détachant sur le feuillage sombre d'une treille, — fixe invinciblement la pensée et la repose; en même temps il laissait un libre cours à sa fantaisie, cette fan-

1. Michelet, *Histoire de France*, t. VII, p. 169.

taisie qui n'avait d'égale que celle de Léonard de Vinci; il improvisait les figures les plus exquises, sans se préoccuper ni du temps, ni de l'espace, ni de la correction anatomique. On peut affirmer, devant ces décorations légères et ailées, qu'à aucune époque, ni dans l'antiquité, ni pendant la Renaissance, ni dans les temps modernes, nul artiste ne sut donner à ses visions un tour plus enjoué que cette nature que l'on nous dépeint comme si mélancolique.

Ce premier séjour à Parme fut de courte durée. Dès 1519 ou 1520, le Corrège retourna dans sa ville natale et s'y maria. Sa femme, Girolama Merlini, la fille d'un armurier, lui apportait en dot, sous forme d'immeubles, 251 ducats — une douzaine de mille francs. — Quelle âme d'élite n'eût-il pas fallu pour comprendre, soutenir et inspirer un tel artiste! Les biographes ne nous disent pas si la compagne du Corrège possédait ces qualités. Souhaitons qu'elle ait du moins fait preuve de dévouement et lui ait épargné le souci des préoccupations matérielles de tous les jours. Quatre enfants naquirent de cette union : un fils, Pomponio, qui devint peintre, et trois filles. Le Corrège eut la douleur de perdre sa compagne au bout de dix ans, vers 1529.

Peu de temps après son mariage, trouvant que sa ville natale lui offrait décidément trop peu de ressources, le Corrège s'établit à Parme, où il travailla de 1520 à 1530 aux fresques qui ont contribué autant que les tableaux de chevalet à lui assurer l'immortalité.

Sa réputation avait fait assez de progrès pour que les marguilliers de l'église Saint-Jean l'Évangéliste le chargeassent, le 6 juillet 1520, de décorer — au prix de 1100 ducats — la coupole du transept ainsi que la voûte hémisphérique de l'abside. C'était la première tâche monumentale confiée au jeune peintre (il comptait environ vingt-six ans). Pour la décoration de l'abside, le sujet choisi était le *Couronnement de la Vierge*; pour la coupole, une sorte d'*Apothéose du Christ*, avec les apôtres, les évangélistes, des gloires d'anges[1]; enfin, au-dessus de la porte de la sacristie, devait prendre place saint Jean l'Évangéliste. Les peintures des pendentifs révèlent une recherche de l'ordonnance assez rare chez le Corrège pour que l'on s'arrête à la signaler. Il y cherche à étoffer ses groupes, au moyen d'ornements ou d'accessoires de toutes sortes : nuages, au milieu desquels s'agitent des anges, attributs symboliques des évangélistes, tiares, livres, etc. Il faut le féliciter de ces précautions : elles trahissent un sentiment de la décoration que nous ne retrouverons pas souvent dans ses peintures monumentales. Ces évangélistes, ainsi que les saints, rappellent quelque peu, par le style des draperies, la fresque d'un imitateur de Mantegna : le *Christ bénissant*, de Melozzo da Forli, au palais du Quirinal. Quant au saint Jean peint au-dessus de la porte de la sacristie, c'est une figure ample et belle, drapée dans la perfection. Assis sur le sol, une jambe repliée

1. Dans la belle collection de peintures et de sculptures formée par M. Ravaisson, on remarque une étude des plus importantes pour un des groupes de la coupole du Baptistère : deux des anges qui font cortège à saint Augustin.



La Madone de saint Sébastien, par le Correge. (Musée de Dresde.)

sous lui, l'autre étendue, un rouleau de parchemin sur ses genoux, la plume dans la main, la tête levée, le disciple bien-aimé attend l'inspiration. Près de lui, à une extrémité, l'aigle, le bec enfoncé dans ses plumes; à l'autre, un pupitre chargé de livres. D'autres motifs sont charmants de tendresse, tels que saint Jean-Baptiste pressant amoureusement sur sa poitrine l'Agneau divin.

Les fresques de l'église Saint-Jean reçurent un pendant dans celles de la cathédrale. Le Corrège y peignit, de 1526 à 1530, l'*Assomption de la Vierge*, avec les quatre saints protecteurs de Parme, les douze apôtres et des nuées d'anges; il entoura la composition d'une balustrade peinte. Le ton de ces fresques est peu nourri (le jaune et le gris y dominent) et ce manque de parti pris n'ajoute pas, il s'en faut, à la clarté de l'ordonnance. (On sait que pour caractériser l'incohérence qui règne dans ce vaste cycle on l'a comparé à un ragoût de grenouilles!) Assurément, pris à part, telle figure ou tel groupe témoigne d'une science consommée et mérite d'être proposé en éternel exemple à tous les adeptes de la peinture; mais, considérée dans son ensemble, la composition est le triomphe de la confusion : ce ne sont que jambes et bras entrelacés, têtes qui se heurtent, torses qui semblent errer loin des membres. Il eût fallu une volonté plus puissante que celle du doux et tendre Allegri pour introduire de la netteté dans une telle agglomération.

Pendant son séjour à Parme, le Corrège peignit en outre un certain nombre de retables : la *Madone de saint Sébastien*, la *Madone de saint Georges*, la *Madone à l'Écuelle*, la *Madone de saint Jérôme*. Il y reprit la donnée des *Saintes Conversations*, si chères aux Vénitiens, mais en y introduisant un mouvement et une variété tels, que seule peut-être la *Vierge des Pesaro* du Titien (1526) les égale.

L'œuvre du Corrège se réduit à une trentaine d'ouvrages, — fresques ou tableaux à l'huile, — non compris les dessins, qui, soit dit en passant, ne le montrent pas sous le jour le plus favorable. Les tableaux se partagent, quant aux sujets, en deux groupes principaux : les compositions religieuses et les compositions mythologiques. Le portrait, le genre, les scènes historiques, autant de catégories inconnues au maître; à peine s'il a abordé l'allégorie dans ses gouaches du Louvre, si confuses, d'un sens si obscur : l'*Homme sensuel* et la *Vertu héroïque*!

Au Musée de Dresde, une série de retables et de tableaux de chevalet nous le montrent s'essayant dans des compositions nombreuses en figures, à l'ordonnance savante plutôt que calme ou régulière.

La *Madone de saint Georges* n'est que mouvement; on serait tenté de dire dislocation; en vain on y chercherait deux figures dans la même attitude et une seule qui se montre de face : l'artiste y abuse des dos tournés au spectateur, des visages dirigés vers lui, des têtes rejetées en arrière, des profils perdus; il y déploie en un mot toutes les ressources d'un acteur consommé.

La *Madone de saint Sébastien* pèche, elle aussi, par l'exagération du mouvement : on y remarque en outre des réminiscences de Raphaël (la Vierge procède de la *Vierge de Foligno*; le saint vêtu de brocart, du saint qui figure dans la *Vierge de saint Sixte*; les anges rappellent les génies qui répandent des fleurs dans les fresques de la Farnésine).

La *Nativité* ou la *Nuit* (commandée en 1522, pour un prix dérisoire, — 208 livres, — terminée en 1530 seulement) annonce les effets d'éclairage artificiel qui devinrent si chers aux peintres hollandais du XVIIe siècle. Ici — j'emprunte cette analyse à Charles Blanc — l'acteur principal est invisible, pour ainsi dire : comme dans la plupart des œuvres de Rembrandt, c'est la lumière qui donne à ce drame mystique sa poésie et son émotion.... « La grande beauté du tableau, son inexprimable poésie, vient de cette lumière qui part du corps rayonnant de l'enfant, inonde le visage et une partie du corps de la mère, éblouit les femmes et le berger, éclaire jusqu'aux anges lumineux du haut, glisse sur saint Joseph et va se confondre, en se dégradant, avec les lueurs du jour qui pointe à l'horizon. Cette lumière, qui sort du corps de l'enfant, est si éclatante et si pure, qu'elle a quelque chose de surnaturel : pour en exprimer la vivacité extraordinaire, le Corrège use d'une de ces idées ingénieuses et vives dont il n'est jamais avare : l'une des femmes se couvre le front avec la main et clignote des yeux comme si sa vue était trop faible pour supporter cette splendeur inaccoutumée. » Heureusement, il y a autre chose encore dans la *Nuit* que les qualités techniques : on y admire des faces inondées de bonheur, l'expression de la ferveur et de l'extase. Avec le Corrège, le sentiment ne perd jamais ses droits.

La Madeleine étendue sur le sol et lisant (au Musée de Dresde également) pourrait passer pour une des conceptions les plus originales et les plus poétiques du Corrège, s'il était absolument démontré que ce petit chef-d'œuvre sorte véritablement de son pinceau. On sait que de nos jours la critique a des rigueurs — pour ne pas dire des caprices — à nulles autres pareilles. Ne s'est-elle pas avisée de retrancher la *Madeleine* de l'œuvre du maître, sous le beau prétexte qu'elle est peinte sur cuivre et que la peinture sur cuivre n'a fait — ce qui est à prouver — son apparition que longtemps plus tard ? Devant de tels arguments, il faut s'incliner, sinon se rendre, en attendant une démonstration véritablement décisive.

Dans le plus important des tableaux restés à Parme, la *Madone de saint Jérôme* (commandée en 1523, probablement peinte en 1527 ou en 1528), tout est tendresse, effusion, lyrisme. La Vierge, souriante et coquette, quoique ses regards soient baissés, tient avec une sollicitude toute maternelle le bambin bien éveillé; sainte Madeleine, inondée de bonheur, presse avec amour, avec ferveur, sa tête contre l'enfant, qui à son tour caresse les cheveux de la charmante pécheresse; saint Jérôme (qui rappelle ou annonce le berger debout au premier plan dans la *Nuit* du Musée de Dresde), à moitié nu, — une figure

pleine d'une grandeur sauvage, — s'arrête surpris et charmé, à la vue de ce spectacle, et le farouche vieillard se sent ému à son tour. Deux anges, l'un tenant un livre ouvert, dans lequel l'enfant divin s'amuse à épeler, l'autre examinant avec attention le vase de parfums que lui a confié la Madeleine, mêlent une note d'une fraîcheur exquise à cette scène si vive et si touchante, avec ses attitudes véritablement trouvées, peinte comme seul le Corrège savait peindre.

Combien Vasari, parlant d'un de ces chœurs d'anges, n'a-t-il pas eu raison de dire qu'ils semblent plutôt être descendus (mot à mot avoir plu) du ciel que faits de la main d'un peintre. Ailleurs, le biographe montre une compréhension non moins pénétrante du génie du Corrège lorsqu'il raconte que, regardant un de ses tableaux, il ne put s'empêcher de sourire, contraint, en quelque sorte, par un petit enfant qui tient un livre et qui sourit si naturellement, qu'il égaye ceux qui le regardent.

Raphaël à coup sûr eût regardé un tel tableau avec envie, — si tant est que ce sentiment eût pu trouver place dans son âme si sereine, — et je ne l'en blâmerais pas, car dans aucune de ses Madones il n'a montré plus d'éloquence.

Parmi les autres Madones du Corrège, celle du Musée de Parme, la « Madonna della Scodella » (1527-1528; épisode de la Fuite en Égypte; la Vierge tient une écuelle, d'où le nom donné au tableau), se recommande, sinon par la netteté de l'ordonnance, du moins par l'intensité de la lumière.

Plusieurs compositions similaires, la Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean, du Musée de Madrid, la « Madonna del Latte », du Musée de l'Ermitage, la Madone de la galerie du Sigmaringen, etc., n'ajoutent pas beaucoup à la gloire du maître. Signalons dans cette dernière[1] une réminiscence de Mantegna : la sainte Anne, avec son type si caractéristique de vieille femme édentée et son menton en galoche. Quant à la Madone récemment acquise par le Musée de Francfort (la Vierge vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, doublé de vert), elle est trop ruinée pour nous apporter quelque élément nouveau : à peine s'il reste un soupçon du coloris primitif; seul le paysage se distingue par une simplicité mêlée de grandeur.

Le Corrège ne s'est que rarement attaqué aux sujets sombres ou pathétiques, et il n'y a pas réussi. Son *Ecce homo*, de la National Gallery, pèche par la confusion : quoique la composition ne comporte que cinq figures, on serait fort embarrassé de découvrir les propriétaires de trois des mains qui se promènent comme au hasard à travers le tableau. La facture offre d'ailleurs de réelles qualités : on y retrouve ce pinceau gras, souple et flou qui caractérise le maître. Le *Martyre de saint Placide et de sainte Flavie*, au Musée de Parme, est déclamatoire à force de mouvement. Quant au *Christ* du Vatican, il a été retranché par des juges autorisés de l'œuvre du Corrège, qui n'y perd pas beaucoup.

1. Article de M. Harck dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1893, p, 390.

Les compositions mythologiques du Corrège disputent la faveur du public à ses compositions religieuses.

La *Léda* du Musée de Berlin est une de ces évocations poétiques dont le maître avait le secret. Vers le centre, l'héroïne, partagée entre la volupté et la pudeur, reçoit les caresses du cygne; au second plan, des Amours folâtrent à l'ombre des arbres; vers la droite, quatre jeunes femmes forment le groupe le plus animé et le plus pittoresque. L'une d'elles, debout dans l'eau — une



La Madone de saint Jérôme (fragment), par le Corrège.
(Musée de Parme.)

figure exquise, magique, dans une attitude véritablement trouvée, — se défend contre les attaques d'un second cygne; une autre sort de l'eau et passe un bras sous le vêtement que lui tend sa compagne; quant à la quatrième, accoudée un peu plus loin, elle regarde ces ébats en riant. Une naïveté et une grâce inexprimables rachètent ce que la donnée peut avoir de trop libre.

Dans la *Léda*, le culte de la forme est poussé à son plus haut degré; des tons merveilleusement fondus s'y allient à une grâce inexprimable. Le coloris n'est pas seulement éblouissant : il est éloquent; par sa distinction et son charme, il l'emporte sur celui des Vénitiens; car il s'y mêle toujours des lignes noblement mouvementées. « Dans sa *Léda* et sa *Vénus*, dit Vasari, le Corrège avait mis une telle morbidesse, que l'on croyait avoir devant soi, non des couleurs, mais

des chairs véritables. Il est constant, ajoute le biographe, que personne ne mania mieux les couleurs, qu'aucun artiste ne peignit mieux ni avec plus de beauté, ni avec plus de relief. »

Autant il règne de fantaisie dans la *Léda* de Berlin, autant l'*Antiope* du Louvre est serrée et voulue. Rien de plus simple cependant que la composition elle-même : au pied d'un arbre, la nymphe nue, endormie; devant elle, l'Amour, également plongé dans le sommeil; en arrière, soulevant avec précaution la draperie sur laquelle repose la dormeuse, Jupiter, métamorphosé en satyre. Pour fond, un bouquet d'arbres. Tout est digne d'admiration ici : le merveilleux parti pris d'éclairage, avec le corps nu d'un modelé si sûr et si souple, se développant en pleine lumière; le jour si vif et cependant si doux, enveloppant la scène d'une lueur magique; l'attitude, d'un naturel et d'un abandon indicibles, d'Antiope; enfin l'exquis bout de paysage. On dirait une scène vue et vécue, et non une réminiscence de la mythologie.

La *Danaé* de la galerie Borghèse, une des scènes le plus facilement groupées du Corrège, n'offre peut-être pas au même point que *Jupiter et Antiope* la richesse et la chaleur du coloris.

Dans une autre composition mythologique, *Jupiter et Io*, qui se trouve au Musée de Vienne, en compagnie de l'*Enlèvement de Ganymède*, il faut admirer la grâce achevée de l'héroïne, qui s'abandonne aux caresses de son divin amant, transformé en nuage. Le Corrège a pris ici pour modèle une des déesses peintes par Raphaël à la Farnésine, celle qui se montre de dos dans une attitude presque identique.

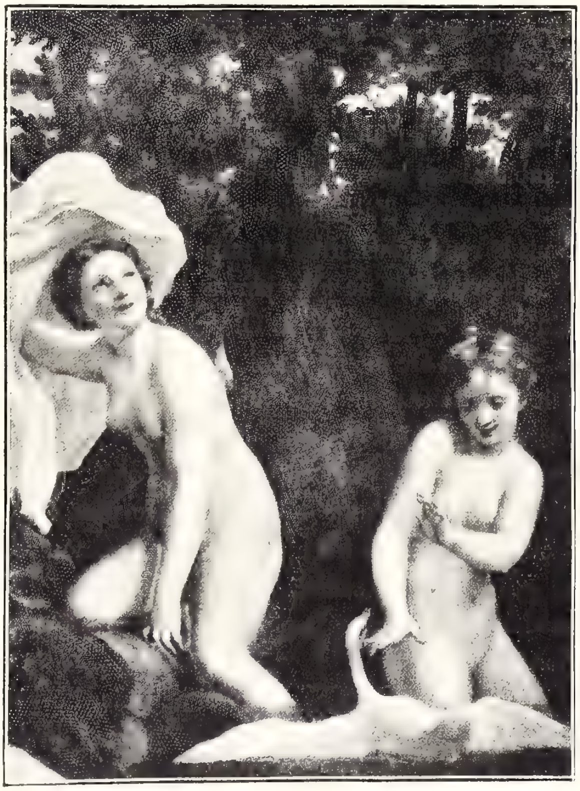
L'*Éducation de l'Amour*, à la National Gallery (Vénus et Mercure tenant entre eux Cupidon et lui enseignant à lire), unit à une ordonnance parfaite le modelé le plus gras et le plus doux, des mouvements aussi sûrs que gracieux.

Les dernières années du Corrège furent attristées par plus d'une déception, par plus d'un chagrin. Les fresques de la coupole du Dôme avaient été accueillies avec froideur; il semble même que les moines n'aient pas ménagé à leur auteur les critiques, les reproches : c'est du moins ce qui résulte d'une lettre d'un contemporain, le peintre Gatti. Ces attaques et la mort de sa femme dégoûtèrent le maître du séjour de Parme; laissant là inachevées les fresques du Dôme, il retourna triste, découragé, dans son bourg natal, qu'il ne quitta plus que pour de courtes absences.

On manque de détails sur ses derniers travaux. Les Gonzague de Mantoue, et notamment la marquise Isabelle (proches parents des seigneurs de Correggio), semblent avoir seuls apprécié ce rare génie; il lui commandèrent deux tableaux destinés à l'empereur Charles-Quint et, selon toute vraisemblance, acquirent également pour leur propre collection un certain nombre de ses toiles : c'est de Mantoue, en effet, que proviennent les deux Corrèges du Musée du Louvre.

Quel malheur que dans cette Italie du XVI[e] siècle, si raffinée, si riche, il ne se soit pas trouvé un amateur clairvoyant pour reconnaître le génie du Corrège, un poète pour célébrer sa gloire, un Mécène pour l'arracher à ce milieu étroit et pour le fixer là où était sa véritable place : à Rome, au Vatican, où seul il était digne de continuer l'œuvre de Raphaël!

Il est bien vrai que la critique moderne a battu en brèche ce qu'elle appelle la fable de la pauvreté du Corrège. Oui, sans discussion possible, celui-ci n'en était pas absolument réduit à mendier sur les carrefours; oui, il s'est même trouvé en mesure d'acheter quelques lopins de terre (en 1530, par exemple, un « podere » pour 195 écus 10 sous); c'était alors, surtout dans les petites localités, le seul moyen de placer son argent; mais de là à la fortune ou même à l'aisance, il y avait loin. Le père du Corrège vivait encore, — il survécut à son fils, — l'artiste n'avait donc pas de fortune à lui; il avait par contre des charges de famille assez lourdes, quatre enfants à élever. Ce n'était pas avec le revenu de ses petites propriétés — celle de 195 écus 10 sous ne rendait certainement pas plus de 10 écus par an, soit 500 francs — qu'il pouvait suffire aux besoins de son ménage. Il est dès lors permis d'affirmer que, s'il ne vécut pas dans une misère noire, il connut la gêne, qu'il eut à compter avec des préoccupations d'autant plus douloureuses que son âme était plus sensible.



Jupiter et Léda (fragment), par le Corrège.
(Musée de Berlin.)

Le récit de la mort du Corrège, tel que nous l'a transmis Vasari, offre toutes les apparences d'une légende. Le maître, ayant reçu à Parme un payement de 60 écus (environ 3 000 francs) en menue monnaie (« quattrini »), serait retourné à pied chez lui, chargé de ce fardeau, et comme il était rendu de chaleur, il aurait bu imprudemment de l'eau fraîche. A peine arrivé, ajoute le biographe, il sentit les premiers frissons de la

fièvre, fut forcé de se mettre au lit, et expira au bout de peu de temps.
En réalité, on ne possède pas la plus légère indication sur les circonstances de cette catastrophe. On sait seulement que le maître comptait à peine quarante ans quand il succomba, le 5 mars 1534. Aucune inscription ne marque la place où reposent ses cendres; aucun portrait ne nous a conservé sa physionomie.

Au moment de prendre congé du peintre des Grâces, nous ne saurions mieux résumer les traits distinctifs de son génie qu'en le rapprochant de ses émules, les Vénitiens. A leurs figures robustes et plantureuses, mais parfois terriblement vulgaires ou vides, le Corrège oppose un type d'une grâce achevée, animé par un sourire tour à tour mutin ou touchant. Ignorant ou dédaignant la mise en scène chère au Titien et au Véronèse, leur entente des effets dramatiques, il semble rêver, les yeux ouverts, plutôt qu'il n'observe; ou mieux, grâce à une rare puissance d'absorption et de synthèse, il s'assimile le monde extérieur et nous le rend transformé et transfiguré avec un tel éclat, que notre imagination séduite voudrait ne plus jamais le voir sous d'autres couleurs que les siennes. En cela il se rapproche de Giorgione, dont, à d'autres points de vue, des abîmes le séparent. De même que lui, il adore la campagne et le grand air autant qu'il fuit la société; tout ce qui rappelle l'industrie de l'homme — architecture, costumes, mobilier — semble le gêner; à peine s'il emploie de loin en loin quelque colonne pour encadrer une composition. Quant à ses costumes, ils sont plus primitifs encore — je veux dire plus élémentaires — que ceux de Giorgione; nulle réminiscence des modes du temps. Est-il nécessaire d'ajouter que ce poète, tout entier à son lyrisme, semble n'avoir jamais fait poser un modèle devant lui, pas plus qu'il n'a su plier son pinceau aux exigences d'un portrait!

Le style du Corrège — à quoi bon nier l'évidence! — renferme, tout comme celui des Vénitiens, déjà bien des germes de décadence : une recherche excessive du mouvement, des attitudes souvent guindées, des proportions parfois vicieuses, ou une facture trop peu serrée. Mais qui aurait le courage de formuler des critiques devant tant de qualités admirables, qui font d'Antonio Allegri le rival des plus grands peintres, — que dis-je, un des six ou huit plus grands noms de la peinture!

Il y a d'ailleurs chez le peintre de Correggio plus que l'habileté professionnelle : tout en se jouant de ces difficultés anatomiques que seul, parmi ses contemporains, Michel-Ange pouvait aborder avec la certitude du triomphe, ou de ces difficultés d'éclairage pour lesquelles il n'avait d'autre rival que Léonard de Vinci et le Titien, le Corrège n'oubliait pas que l'art a une mission plus haute : le poète chez lui est toujours inséparable du praticien. Et ce poète, que d'émotions n'éveille-t-il pas en nous : la grâce tour à tour souriante ou attristée, l'enjouement, les élans d'amour de la Madeleine pressant sa tête contre l'Enfant Jésus; des impressions que seule la musique d'un Mozart ou



Jupiter et Antiope, par Le Corrège. (Musée du Louvre).

d'un Beethoven semble avoir le privilège d'éveiller, le scherzo le plus vif, l'andante le plus ému !

On ne connaît aucun élève direct du Corrège. Mais ses principes étaient de ceux qui, pour conserver leur fécondité, n'ont pas besoin d'être appliqués du vivant même de leur inventeur. Au XVIe siècle, son fils Pomponio, les Mazzolini, et parmi eux Francesco, surnommé le Parmesan, Fr. Rondani, Georgio Gandini († 1538), Michel-Angelo Anselmi de Lucques, Lilio Orsi († 1587), Bernardino Gatti, surnommé il Soparo (1495-1575), Niccolò dell' Abbate, Allegri, les Procacini, l'imitèrent plus ou moins. Au XVIIe siècle, les Carrache le prirent pour modèle, et ce fut de cette époque que data sa réhabilitation.



Portrait du Parmesan.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Le Corrège était à peine mort, qu'un artiste brillant, son imitateur plutôt que son élève, prit plaisir à développer les trop nombreux éléments de décadence contenus dans l'œuvre de l'immortel fondateur de l'École de Parme et se rendit plus célèbre par son maniérisme et sa mièvrerie que celui-ci par tant de hautes et sublimes qualités. Francesco Mazzuoli, surnommé le Parmesan (« il Parmigianino »), en souvenir de sa ville natale (1504-1540), réussit, pendant sa courte carrière, à éblouir ses contemporains par ses visages chiffonnés, ses attitudes déhanchées, ses proportions élancées, son piquant et son imprévu, son esprit et sa frivolité. En réalité, sa place était marquée, au XVIIIe siècle, entre Watteau et Boucher, non parmi les maîtres encore si sérieux et si convaincus de la Renaissance.

Les tableaux de sainteté peints par le Parmesan — la *Madone au long cou* du palais Pitti, la *Sainte Famille* du Musée des Offices (gravée p. 103), la *Sainte Catherine* de la galerie Borghèse, et bien d'autres, — abondent en contrastes ingénieux, mais manquent de toute gravité, de toute conviction, de tout recueillement. Ce sont de grandes machines mouvementées qui révèlent, à côté d'un vrai tempérament de peintre, toutes les lacunes de cette organisation fébrile. Les deux *Saintes Familles* du Louvre ne sont pas moins affectées, moins prétentieuses : l'une d'elles — le n° 1306 — se distingue par des têtes extraordinairement vides et des arrangements de cheveux qui annoncent le style rococo.

Ces défauts, non moins sensibles dans les grandes compositions religieuses du maître, telles que les fresques de l'*Histoire d'Adam et d'Ève*, de *Moïse*, etc., peintes à la « Steccata » de Parme, s'atténuent dans les compositions profanes : l'*Histoire de Diane*, qui décore la villa Sanvitale, à Fontanellato dans le voisinage de Parme (récemment photographiée par MM. Alinari; un frag-

ment gravé p. 515), rappelle, avec plus de brio et moins d'intimité, les sujets analogues peints par le Corrège au couvent de Saint-Paul.

Mais où le Parmesan prend une revanche éclatante, c'est dans le portrait. Il s'est représenté lui-même, une fois dans le tableau qui est entré aux Offices, l'autre dans le tableau du Musée de Vienne (peint à l'aide d'un miroir concave; voy. p. 456), et ces effigies comptent parmi les plus brillantes du XVI[e] siècle. Le portrait (présumé) de Lorenzo Cibo, capitaine des gardes du pape Clément VII, et celui de Ricardia Malaspina, tous deux au Musée de Madrid, n'ont pas moins d'allure.

Le Parmesan s'est également essayé dans le dessin et dans la gravure. Le Louvre possède quelques études véritablement spirituelles et pénétrantes : telle est la tête de Jeune Femme, à la sanguine (n° 246); on y sent comme un précurseur de Watteau.

Le maniérisme du Parmesan a été caractérisé avec esprit par Charles Blanc. L'auteur de l'*Histoire des Peintres* montre la peinture italienne cherchant, sur ses vieux jours, à plaire au lieu d'imposer, et inclinant à une politesse qui frise l'affectation. « Trompés par son physique si élégant, et par une certaine grâce dont il avait dérobé le secret au Corrège, par une certaine désinvolture, les Romains disaient que l'âme de Raphaël avait passé en lui. Mais le surnom même de Parmigianino, que les Italiens se plaisent à écrire au diminutif, semble exprimer que ce maître a des imperfections aimables et qu'il est un grand maître diminué. De fait, il y a encore en lui de la race, et c'est déjà beaucoup d'être un enfant gâté du Corrège. »



Médaille du pape Paul III.
Par Al. Cesati.



Modèle de Broderie italienne du XVIe siècle.
(La « Vera Perfettione del Disegno ». Venise, 1591.)

CHAPITRE VII

L'ÉCOLE VÉNITIENNE : LES DERNIERS DISCIPLES DES BELLIN. — CARPACCIO ET CIMA. — LES NOVATEURS : GIORGIONE. — SEBASTIANO DEL PIOMBO. — LES PALMA.

Grâce aux efforts de Jean Bellin, l'avènement de l'École vénitienne avait été longuement, savamment préparé. Et cependant l'on est tenté de crier au miracle quand on compare cet épanouissement radieux à l'affaissement des Écoles rivales[1]. Prenons les Florentins : comme ils paraissent vieillis, fatigués, presque flétris, en regard de leurs rivaux des lagunes! Avec Michel-Ange ils avaient assisté à la fois aux suprêmes triomphes et à une irrémédiable décadence, car leur grand concitoyen avait comme pris à tâche de ne laisser, sans le forcer et sans le violenter, aucun des ressorts de la vie nationale de l'Italie, aucun des ressorts de l'âme humaine. Tout à coup, voilà que sur le tronc en apparence épuisé pousse un rameau plein de vigueur et de sève; alors que l'ennui ou l'impuissance ont envahi tout le reste de la Péninsule, la peinture vénitienne, la dernière venue, conserve jusqu'à la fin du siècle la fraîcheur et l'éclat.

1. BIBL. : Voy. ci-dessus, p. 449. — T. II, p. 769 et suiv. — Berenson, *the Venetian Painters of the Renaissance*. New-York, 1894.

Au moment d'aborder l'histoire de l'École vénitienne du XVIe siècle, je dois faire part au lecteur de mes hésitations, de mes scrupules. Rien de plus incertain que l'attribution respective du groupe de tableaux que les partisans de Giorgione, des Palma et consorts revendiquent, tour à tour, pour leur maître favori. Que de noms n'a-t-on pas mis en avant pour la *Sainte Famille* du Musée de Madrid (Pordenone, Giorgione, Palma), pour le *Concert* du salon carré du Louvre, et tant d'autres peintures! Libre aux amateurs de conjectures de batailler entre eux; je ne nie pas l'utilité de leurs efforts, mais me considère comme tenu, quant à moi, de ne mentionner ici que des dénominations absolument certaines, ou bien de ne formuler que la conviction résultant de l'accord, du « consensus », d'hommes compétents et indépendants. Plutôt donc que d'entrer dans les controverses, je préfère me borner — dût-on me reprocher ma pusillanimité — aux faits définitivement acquis à la science.

J'essayerai, dans un premier paragraphe, de montrer pourquoi la peinture vénitienne est née si tard et comment elle a si longtemps prolongé son existence, à l'une des extrémités de l'Italie épuisée par l'excès même de sa fécondité.

Pour saisir le point de départ de l'évolution de l'École vénitienne, il nous faut remonter au dernier tiers du XVe siècle, époque à laquelle, que l'on envisage soit l'architecture, soit la sculpture, soit la peinture, on ne trouve qu'un mélange d'éléments disparates, — byzantins, arabes, gothiques, classiques. Selon les quartiers, on pouvait se croire au Mont-Athos, au Caire, à Bruges, à Nuremberg ou à Florence, alors toutefois que le même édifice ne réunissait pas les traits communs aux nationalités les plus diverses. A ce moment psychologique — mettons qu'il corresponde à l'année 1475, — les artistes vénitiens se trouvaient comme à un tournant, également prêts à prendre n'importe quelle direction. L'arrivée de Mantegna les eût fait dévier du côté des Padouans et de l'antiquité; celle du Pérugin, du côté des Ombriens; celle de Botticelli ou de Ghirlandajo, du côté des Florentins.

Le hasard voulut que les chefs du mouvement, les frères Bellin, se rattachassent à la fois à la primitive École de Murano, avec ses convictions profondes, son coloris éclatant; à l'École de Padoue, l'École classique par excellence, représentée par leur père Jacopo Bellini et leur beau-frère, le grand Andrea Mantegna; enfin à l'École flamande, dont Antonello de Messine venait de propager les principes à Venise. Comme ces éléments en apparence inconciliables sont entrés pour une part plus ou moins considérable dans la constitutition de l'École vénitienne, il importe avant tout de les passer en revue.

Tributaires des Byzantins pour la mosaïque, les Vénitiens le furent des Flamands pour la peinture à l'huile. D'innombrables liens rattachaient Venise à Bruges et à Anvers, pour ne rien dire de Cologne, de Nuremberg ou d'Augsbourg. Tantôt c'était « Johannes de Alemania » qui se fixait à Murano et fondait de concert avec Antonio Vivarini la primitive École vénitienne; tantôt



Le martyre de saint Placide et de sainte Claire. Etude pour le tableau du Musée de Parme, par le Corrège. (Musée du Louvre.)

Jacopo de' Barbari, qui, cédant à des affinités électives, s'établissait à Nuremberg d'abord, dans les Flandres ensuite; tantôt enfin Albert Dürer, qui tentait la fortune dans la cité des Doges. Si l'on tient en outre compte de l'importation des tableaux flamands (le catalogue connu sous le nom d'Anonyme de Morelli en enregistre un grand nombre), de l'importation des tapisseries flamandes, des gravures allemandes, on s'expliquera sans peine la multiplicité des analogies entre l'École vénitienne et les Écoles du Nord, la passion de la première pour la couleur et son goût, non moins accusé, pour un réalisme qui n'excluait pas le mysticisme (voy. t. I, p. 332-339; t. II, p. 179-180, et ci-dessus, p. 167).

C'est à ces influences du Nord qu'il faut tout d'abord faire honneur des progrès réalisés par les Vénitiens dans l'art du portrait : plus d'une des effigies peintes par Antonello de Messine ou les Bellini mériterait d'être signée de Thierry Bouts, de Memling ou de Hugo van der Goes : même précision et même vigueur.

Dans la peinture d'histoire ou la peinture de genre, les réminiscences flamandes ne sont pas moins sensibles. Le chef-d'œuvre de Carpaccio, l'*Histoire de sainte Ursule*, pourrait tout aussi bien avoir été peint à Bruges qu'à Venise. Giorgione lui-même, le novateur par excellence, a parfois rendu hommage aux Flamands. On en jugera par ce trait : Jean van Eyck avait peint pour le cardinal Octavien un *Bain de femmes*, dans lequel, à l'aide d'un miroir réfléchissant son image, il avait montré une des baigneuses à la fois de face et de dos. Or, qu'entreprit Giorgione? De peindre une figure nue entre deux miroirs et une fontaine, de telle sorte qu'elle se montrât dans le tableau de dos, dans la fontaine de face et dans les miroirs de profil. Les données du problème ne sont-elles pas identiques?

Mais il y avait autre chose encore que les relations fortuites créées par le commerce dans ces analogies entre la peinture flamande et la peinture vénitienne. A Venise, Taine l'a démontré dans ses pages étincelantes sur la cité des Doges, le sens de la vision rencontre un autre monde : « Au lieu des teintes fortes, nettes, sèches, des terrains solides, c'est un miroitement, un amollissement, un éclat incessant de teintes fondues, qui font un second ciel aussi lumineux, mais plus divers, plus changeant, plus riche et plus intense que l'autre, formé de tons superposés dont l'alliance est une harmonie. » Ce n'est point, à coup sûr, un effet du hasard si à Venise, à Bruges ou à Amsterdam les peintres ont vu de même : ici, la couleur éblouissante du Midi, là les brumes lumineuses du Nord.

Autant le milieu vénitien se prêtait à l'assimilation des influences du Nord, dont il ne devait d'ailleurs pas tarder à corriger la vulgarité en y substituant la distinction et l'ampleur, autant il se montrait réfractaire à la propagande classique. De tout temps Venise manqua de cette solide et généreuse éducation sur laquelle s'appuyait la civilisation du reste de l'Italie. Point d'université (le centre

universitaire le plus rapproché se trouvait à Padoue), point d'encouragements officiels en faveur des sciences ou des lettres, de l'humanisme en un mot. Quoique Pétrarque et Bessarion eussent légué à la République vénitienne leurs précieuses collections de manuscrits; quoique Cosme de Médicis l'eût dotée d'une superbe bibliothèque, construite sur les plans de Michelozzo; quoique l'imprimerie y eût pris rapidement le plus brillant essor : à peine si quelques patriciens se livraient à l'étude en guise de délassement. Aux approches du XVI[e] siècle seulement, le Florentin Alde Manuce et Bembo provoquèrent une certaine agitation. A vrai dire, l'incarnation par excellence de la littérature vénitienne — cette littérature si frivole — fut l'éclatante et odieuse figure de l'Arétin, écrivain éminent et exploiteur non moins insigne, qui, avec ses pamphlets, battait monnaie sur les potentats ou les grands seigneurs de l'Europe entière.

Dans son ingénieuse et suggestive étude sur Averroès et l'averroïsme, Renan affirme que la renaissance des lettres grecques ne fut pas étrangère à l'essor de l'École vénitienne : tandis que l'hellénisme, déclare-t-il, se manifestait à Florence par un retour vers Platon, il s'annonçait à Padoue, à Venise et dans le nord de l'Italie par le retour au texte vrai d'Aristote. Et plus loin il ajoute que l'art vénitien, « fidèle à ces prémisses, se distingue non par la recherche de l'idéal, mais par la fermeté de l'action ». Il semblerait effectivement que nulle cité ne dût mieux se prêter à l'essor des facultés critiques. Venise était le dernier asile de la liberté de penser. Les presses des Alde, des Giunti, défrayaient d'in-octavo le reste de l'Italie, on serait tenté de dire le reste du monde. Nulle part ailleurs l'Inquisition n'eut à compter avec une résistance aussi opiniâtre. Au nom des droits imprescriptibles de la pensée, l'Arétin y trouvait un refuge au même titre que Fra Paolo Sarpi, l'audacieux historien du concile de Trente. Mais, malgré mon admiration pour l'illustre érudit et penseur, il m'est difficile de m'associer à ses conclusions. Ce qui dominait dans l'esprit des Vénitiens, abstraction faite de l'énergie qu'ils apportaient dans leurs entreprises politiques ou commerciales, c'étaient la mollesse et l'indolence; et, de même, ce qui domine dans leurs œuvres d'art, c'est tantôt le lyrisme, tantôt la fantaisie. Rien de plus flottant d'ordinaire que l'action dans les compositions soit du XV[e], soit du XVI[e] siècle; chez les peintres de l'École de Murano aussi bien que chez Jean Bellin, elle pèche régulièrement par l'indécision ou même par l'invraisemblance. Ces maîtres se plaisent à juxtaposer des personnages plus ou moins graves, sans chercher à les relier à l'aide d'une donnée commune, d'un mutuel intérêt. Mais si nous nous attachons aux œuvres de Giorgione, des Palma, des Bonifazio, c'est encore bien pis : nous nous trouvons en face d'impressionnistes, étrangers à tout ce qui constitue la vie réelle ou l'observation objective.

Proclamons-le hautement : pour triompher de l'hostilité ou de l'indifférence à l'égard des leçons de l'antiquité, ces leçons qui se traduisaient partout par la fermeté et la précision, il eût fallu l'intervention d'un artiste de génie tel que Mantegna. Quant aux frères Bellini, leur idéal était bien ailleurs.

Ce que serait devenue la peinture vénitienne sans l'apparition de novateurs de génie, les œuvres d'une série d'élèves de Bellin, — Cima da Conegliano, Carpaccio, Marco Basaiti, Marco Marziale et divers autres, — nous l'apprennent surabondamment. Jetons, à titre de contre-épreuve, un coup d'œil sur ces artistes incontestablement très distingués.

Le pur et suave Giovanni-Battista da Conegliano (ville des environs de Trévise), plus connu sous le nom de Cima da Conegliano (né vers 1460, mort en 1517 ou 1518), est une émanation de Jean Bellin[1]. Ce maître ne semble être jamais sorti du domaine de la peinture religieuse : il peignait avec amour des *Madones*, des *Saintes Conversations*, des *Saints* dans des attitudes calmes et recueillies, l'*Incrédulité de saint Thomas*, *Tobie et l'Ange*, mais s'attaquait plus rarement à des scènes impliquant un certain mouvement : la *Nativité*, le *Baptême du Christ*, la *Pietà*. Est-il besoin de rappeler quelle candeur et quel charme il y déployait, que de ferveur, quelle distinction de pensée et de style il a mise dans les figures, quelle limpidité dans le coloris, quelle poésie dans les paysages, empruntés aux montagnes du Frioul; en un mot, comme il savait assimiler et mûrir l'idée!

Les tableaux de Cima ne portent d'ordinaire pas de date : il est donc difficile de suivre les évolutions d'un talent peu amoureux, à coup sûr, de nouveautés. On peut toutefois établir que, vers la fin de sa vie, il subit l'ascendant de Giorgione, dont on reconnaît les leçons à certains types, et surtout à la grande tournure des personnages.

L'analyse de quelques-uns des tableaux conservés soit à Milan, soit à Venise, suffira pour nous faire apprécier le caractère et les tendances de Cima.

Au Musée de Brera, *Saint Pierre trônant* se distingue tout ensemble par sa correction, sa noblesse et sa froideur. Le prince des apôtres est assis dans une chaire de marbre, d'un style simple et digne, incrustée de marbres bleus et rouges. A gauche, saint Jean-Baptiste, à droite saint Paul; au pied de la chaire, un ange aux cheveux bouclés, jouant de la cithare. La composition respire le calme et l'harmonie.

Le délicieux tableau de la Misericordia de Venise, *Tobie et l'Ange*, exposé à l'Académie des Beaux-Arts de la même ville, a un coloris plus riche et plus fleuri. Pour fond, un beau paysage mouvementé et vigoureux ; au milieu de la composition, sur un petit tertre, l'ange conduisant par la main le jeune Tobie qui tient le poisson, et lui donnant des conseils; à gauche saint Jean-Baptiste, à droite un évêque armé de la crosse. Le maître laisse éclater ici, comme dans la plupart de ses autres tableaux, sa prédilection pour les ornements, qu'il traite avec tout le fini propre aux Primitifs. C'est ainsi qu'il a pris plaisir à représenter sur le manteau rouge, broché d'or, de l'évêque, des broderies dessinant

1. Bibl. : Botteon et Aliprandi, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima.* Conegliano, 1893.

diverses figures : sainte Catherine, saint Sébastien, etc.; mais il a pris soin de faire rentrer les tons d'or dans la gamme générale en leur donnant plus ou moins d'éclat, selon les exigences de l'éclairage ou de la perspective, tandis que la plupart de ses prédécesseurs vénitiens les posaient tout crûment à côté des autres couleurs, sans se soucier de les aviver ou de les rembrunir.

L'*Incrédulité de saint Thomas*, dans la même collection, est une des pages les plus savantes et les plus imposantes du maître. Une arcade encadre la scène principale : saint Thomas touchant les plaies du Christ en présence de l'évêque saint Magne. Le choix de draperies blanches pour le Christ et saint Magne, joint à l'emploi de pierres de même couleur pour l'arcade, ne contribue pas précisément à réchauffer la gamme; mais on oublie cette lacune devant l'exquise pondération des figures. Relevons encore la noblesse des traits de saint Magne, qui est à la fois un portrait et un type, ainsi que l'originalité du paysage, qui est bordé par une chaîne de montagnes dénudées.

Quoique les églises et les musées de Venise gardent jalousement ces pages sereines et tendres, pures et harmonieuses, les collections de l'étranger ont réussi à en conquérir un choix relativement varié. Tous les amis des Primitifs connaissent le délicieux tableau du Louvre, dans la galerie des Sept Mètres : la Vierge avec l'Enfant assise sur un trône entre saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine[1]. Il force notre admiration par sa tonalité à la fois claire et vibrante, par le merveilleux paysage du fond, si ample, si lumineux, si recueilli. De telles œuvres se sentent plutôt qu'elles ne s'analysent et ne se décrivent. On les admire en silence, et là est à coup sûr l'hommage suprême qu'ambitionnait cet artiste, si modeste qu'il a traversé l'histoire de l'art vénitien sans y laisser la moindre trace de sa vie, se contentant de charmer ses contemporains, sans viser à d'autre récompense. Le suffrage de l'Europe artiste ne lui a du moins pas fait défaut.

De Vittore Carpaccio ou Scarpaccia, le plus éminent des imitateurs de Gentile Bellini, et le Pinturicchio de Venise, on ignore jusqu'à la patrie, jusqu'aux dates de naissance et de mort[2]. On le fait naître tantôt à Capo d'Istria, tantôt à Venise. Quant à ses peintures, elles semblent circonscrites entre 1490 et 1523.

Le premier grand ouvrage de Carpaccio — son chef-d'œuvre — remonte à l'année 1490. A cette date, la corporation de Sainte-Ursule le chargea de peindre les scènes de la vie de la jeune princesse anglaise massacrée à Cologne par les Huns. Elle lui offrait ainsi, par le choix du sujet, l'occasion de s'inspirer des modèles flamands qu'il prisait si haut, et notamment de rivaliser avec la merveilleuse châsse peinte par Memling pour l'hôpital de Bruges, dont la

1. Dans sa passion pour le paradoxe, M. Morelli a nié l'authenticité de ce tableau, qui porte en toutes lettres la signature du maître, et qui est si caractéristique pour sa manière.

2. Bibl. : Molmenti : *L'Art*, 1880, t. I, p. 1-9. — Le même, *la Patria di Carpaccio*. Venise, 1892. — Le même, *Carpaccio, son temps et son œuvre*. Venise, 1893.



La Vierge entre saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine, par Cima da Conegliano.
(Musée du Louvre.)

réputation avait certainement pénétré jusqu'à Venise. Carpaccio acheva en 1496 ce cycle considérable, qui ne comprend pas moins de neuf tableaux, représentant : l'*Arrivée de sainte Ursule à Cologne*, la *Glorification de sainte Ursule*, le *Songe de sainte Ursule*, le *Prince d'Angleterre prenant congé de son père*, le *Prince rencontrant sainte Ursule*, le *Roi Maurus donnant audience aux ambassadeurs*, les *Ambassadeurs prenant congé du roi Maurus*, le *Retour des Ambassadeurs en Angleterre*, *Sainte Ursule et le prince d'Angleterre recevant la bénédiction du Pape*, le *Martyre de sainte Ursule*.

La légende si touchante de sainte Ursule a fourni à l'artiste un prétexte pour évoquer des scènes plus ou moins brillantes; le peintre religieux y a complètement abdiqué devant le narrateur et le décorateur; mais ceux-ci, il faut se hâter de l'ajouter, sont hors de pair grâce à la vivacité, la clarté, l'éclat des représentations. Tantôt Carpaccio nous fait assister à une audience diplomatique, simple, sévère, grave, comme l'étaient les réceptions vénitiennes, où l'on s'occupait de traiter les affaires avec maturité plutôt que de prononcer de beaux discours; tantôt il nous donne le spectacle d'une de ces fêtes maritimes éblouissantes dont Venise avait le secret (voy. la gravure du t. II, p. 36).

Dans les *Ambassadeurs du roi d'Angleterre devant le roi Maurus*, Carpaccio a attaqué avec une bravoure inimaginable les portraits des cinq personnages assis l'un à côté de l'autre et tous vus de profil (gravés t. II, p. 183, 292). Fidèle aux leçons des Flamands, il a fait choix de types d'une laideur caractéristique qu'il a modelés avec une extrême précision, poussant le scrupule jusqu'à indiquer toutes les rides. Au point de vue du portrait et du caractère, il était impossible d'aller plus loin. Quant à l'arrangement de la scène centrale, il est satisfaisant, quoique le nombre et l'attitude des spectateurs ne répondent pas à la majesté de ces cinq figures assises qui ont l'air d'autant de rois. Parmi ces spectateurs, les uns causent entre eux, d'autres regardent la mer; d'autres encore se promènent vers le fond, qui avec un chien, qui avec un nain. L'artiste a laissé libre carrière à ses instincts : renonçant à grouper ainsi qu'à reporter tous les sentiments à une action commune, il a éparpillé les personnages selon les exigences de la décoration ou selon sa fantaisie, semblable en ceci à la plupart de ses concitoyens de Venise.

Dans ce tableau, le compartiment de droite n'est pas à la hauteur du reste : le roi y est représenté tenant conseil avec sa fille; vêtu d'une robe de chambre et accoudé sur un lit de petit bourgeois, le souverain semble avoir pris médecine; sa fille, sans expression ni caractère, essaye, ce semble, l'anneau nuptial. Au pied des marches qui conduisent à leur chambre est assise une vieille avec une béquille. Au fond le canal et quelques fabriques. Toute cette composition jure par sa pauvreté avec l'éclat de celle qui lui fait pendant.

Autant Carpaccio montre de sobriété dans la mise en scène et de précision dans la caractéristique de ses ambassadeurs, qui sont tous des portraits excellents, autant il prodigue de fantaisie dans la *Rencontre de sainte Ursule et du prince*

d'Angleterre, qui n'est au fond que la peinture d'un mariage entre patriciens de la plus haute volée : sur la mer, une flottille de gondoles et de bucentaures richement pavoisés; à droite, des monuments, moitié classiques, moitié orientaux, et partout, devant ces monuments, sur les terrasses, sur les escaliers, une foule nombreuse, aux riches atours, des musiciens sonnant une fanfare, des bannières et des banderoles qui flottent. Au premier plan, sur un pont supporté par des pilotis, la princesse s'avance avec dignité au-devant de son futur, qui, sortant de sa gondole, s'incline devant elle avec ferveur. La scène est charmante, exquise, pleine de grâce et de distinction, légère à faire envie aux peintres de fêtes galantes du siècle dernier. Et tout cela peint tranquillement, posément, sans hâte comme sans effort; bref un document d'histoire contemporaine autant qu'une œuvre d'imagination.



Portrait de Carpaccio.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

On remarquera la sollicitude avec laquelle les Vénitiens, dès le temps de Gentile Bellini, soutenaient leurs compositions par de riches fonds d'architecture. Rien, en effet, n'était plus propre à faire valoir les figures des premiers plans, ni à relier, soit dans une église, soit dans un palais, le tableau aux lignes générales du monument qui l'abritait. Ces fonds d'architecture, pas plus Carpaccio que Gentile n'allait les chercher bien loin : il mettait à contribution la place Saint-Marc ou quelque perspective de canal, avec des portiques ouverts, des maisons à fenêtres gothiques, à moucharabis, à merlons, des arbres dorés par le soleil, avec une échappée sur l'admirable ciel vénitien.

Le palais des Doges, à son tour, s'enrichit d'une importante composition historique due au pinceau de Carpaccio : *le Pape Alexandre III célébrant la messe dans la basilique de Saint-Marc* (1501 et années suivantes). Cette grande toile a péri, avec tant d'autres, lors du fatal incendie de 1577.

Les peintures de la chapelle « San Giorgio degli Schiavoni » (l'une d'elles porte la date 1507) ont été mieux partagées. Carpaccio y illustra, en neuf tableaux, tous parvenus jusqu'à nous, l'*Histoire de saint Jérôme*, la *Confession du publicain Mathieu*, *le Christ au jardin des Oliviers*, *Saint Triphon tuant le basilic*, *Saint Georges baptisant le roi Bia et sa femme*, *Saint Georges tuant le dragon*, *Saint Georges ramenant le dragon*. Plusieurs de ces compositions sont devenues populaires, grâce à la fierté juvénile des figures (tel Saint Georges transperçant le dragon), grâce à la bravoure de l'exécution, à la sincérité de l'observation, pour ne rien dire de l'extrême naïveté de certains détails.

Au groupe des compositions pittoresques et épisodiques se rattache l'*Histoire de saint Étienne*, dont les cinq scènes sont aujourd'hui réparties entre le Louvre, les Musées de Brera à Milan, de Berlin et de Stuttgart. Le tableau du

Louvre — la *Prédication de saint Étienne à Jérusalem*, de même que celui de Berlin, l'*Ordination de saint Étienne* (1511), et celui de Milan, la *Dispute entre saint Étienne et les Docteurs* (1514) — est avant tout une peinture ethnographique. Dans ce dernier nous voyons toutes sortes de personnages aux costumes variés — plusieurs sont coiffés du turban, — les uns assis sous une sorte de portique soutenu par des colonnes, les autres debout en dehors de l'enceinte. Au fond, des édifices, soit européens, soit orientaux, et un paysage. Les têtes sont modelées avec soin, mais les ombres sont un peu lourdes et l'ensemble manque de chaleur. Notons qu'il était relativement facile de donner du caractère aux têtes à l'aide du costume vénitien du temps, de cette longue robe noire ou rouge cachant tout le corps et sur laquelle la tête se détachait avec vigueur.

A l'encontre de Cima, Carpaccio est avant tout une nature profane, à la façon de Gentile Bellini. Pour donner sa mesure, il a besoin d'une brillante mise en scène, de costumes pittoresques, de riches accoutrements, je dirai presque de clinquant et de panaches. Observateur vif et spirituel, très habile arrangeur, on peut ajouter peintre de race, il ne se plaît qu'au genre descriptif ou narratif : se concentrer n'est pas son fait, ni s'affliger non plus; il l'a bien montré dans son *Massacre des dix mille chrétiens*, peint en 1515 (à l'Académie des Beaux-Arts de Venise). Impossible de ressentir moins d'émotion et de montrer plus d'ennui. Le spectacle de ces supplices horribles — corps cloués sur des croix, attachés par les poignets à des arbres ou criblés de flèches — nous révolte parce qu'il a été composé à froid. Carpaccio a en outre échoué, lui l'habile coloriste, dans sa tentative pour relier ces épisodes; ils forment autant de tableaux détachés, sans lignes d'ensemble et presque sans perspective : « Ne forçons point notre talent », a dit le fabuliste.

Lorsque, au contraire, la donnée iconographique oblige le maître à résumer, à condenser, à mettre un même sentiment au cœur de tous ses acteurs, comme dans une Vierge entourée de saints, il risque de tomber dans l'affectation.

On compte celles de ses compositions dans lesquelles il a su éviter cet écueil : telle est sa *Présentation au temple* (1510), qui de l'église San Giobbe est entrée à l'Académie; — elle offre une ampleur et une harmonie dignes de Jean Bellin et de Cima. Le spirituel chroniqueur s'y transforme en vrai peintre d'histoire. Rien n'est plus charmant que l'ange — une petite fille — assis au centre, une jambe repliée sur l'autre, et pinçant de la guitare. Son visage enfantin, qui respire l'attention, et son vêtement aux plis coquets, forment un de ces motifs que seuls les artistes de race savent trouver.

Dans son retable en largeur de l'église SS. Giovanni et Paolo, le *Couronnement de la Vierge*, Carpaccio a également adopté une ordonnance harmonieuse, plus élégante toutefois qu'imposante. Le coloris, par contre, y tire trop sur le jaune; en enlevant ses figures sur un fond clair, l'artiste a compliqué comme à plaisir

sa tâche et privé sa peinture de l'éclat nécessaire. Admirons la beauté et la plénitude des têtes, ainsi que de superbes parties de draperies.

Autour de Carpaccio et de Cima da Conegliano gravite un essaim de peintres de second ordre, élevés comme eux dans la tradition des frères Bellini : Giovanni Mansueti, Marco Marziale, Andrea Previtali, Vincenzo Catena, Marco Basaiti, Andrea Busati, Lazzaro Bastiani, Benedetto Diana, Pier Francesco Bissolo (travailla entre 1492 et 1530), Girolamo da Santa Croce de Bergame, et plusieurs autres.

On voudrait s'arrêter longuement sur cette génération, qui unit le recueillement et la fraîcheur des impressions à la chaleur du coloris. Essayons du moins de caractériser les plus marquants d'entre ses représentants.

La vie de Giovanni Mansueti est peu connue et son œuvre peu considérable. Nous savons seulement qu'en 1494 il peignit, pour la « Scuola de S. Giovanni Evangelista », le *Miracle de la Croix*, et qu'il vivait encore en 1516[1].

Le tableau du Musée des Offices, le *Christ parmi les docteurs*, caractérise suffisamment, ce nous semble, la manière de ce maître et nous dispense d'analyser ses autres productions, conservées principalement à Venise et à Milan. La composition a pour cadre un riche fond d'architecture (« templum Salomonis »), avec un portique composé de je ne sais combien de rangées de colonnes. L'action, par contre, est nulle. Les personnages du premier plan (costumés à la mode des XVe et XVIe siècles) se promènent tranquillement, sans témoigner le moindre intérêt à la scène qui se passe derrière eux. En réalité, le thème choisi a été un prétexte à déployer de pittoresques costumes vénitiens ou orientaux (Turcs coiffés de turbans gigantesques), ou même à représenter des oiseaux exotiques, qui se prélassent devant le temple. En tant que facture, le tableau est assez nourri, mais il manque d'air, défaut commun à beaucoup de productions de Mansueti.

Marco Marziale fait son apparition en 1492 parmi les peintres de la grande salle du Palais des Doges. En 1499, il peint la *Circoncision*, où il s'inspire de la façon la plus palpable d'Albert Dürer (église San Giobbe à Venise).

Le chef-d'œuvre de ce maître, la *Circoncision* de la National Gallery (1500; peinte « a tempera » sur toile), est une des compositions les plus serrées, les plus écrites, de la Première Renaissance, avec une forte dose de réalisme qui toutefois n'exclut pas le style. Malgré l'abus des noirs, l'ensemble est aussi harmonieux qu'attachant. La *Sainte Conversation* du même Musée (1507) réunit à un ton plus chaud une ordonnance non moins vivante. On y admire l'ange assis au pied du trône de la Vierge et jouant du luth : c'est une figure parfaite

1. Cecchetti, *Saggio di cognomi ed autografi di Artisti in Venezia;* Venise, 1887, p. 12.

comme dessin et comme expression. Rien de théâtral dans les deux peintures; mais une conviction et un sérieux qui forcent l'attention et l'estime.

Marziale est moins heureux dans ses *Disciples d'Emmaüs*, de l'Académie de Venise (1506; une réplique avec des variantes, datée de 1507, se trouve au Musée de Berlin; un fragment gravé ci-dessus, p. 139). Il y a mal pris ses mesures : en faisant choix d'une table trop basse, il a écrasé comme à plaisir les convives, qui sont trop courts d'un bon tiers. Il a placé au centre le Christ, bénissant, après avoir rompu le pain; aux extrémités, les deux disciples; derrière ceux-ci, deux spectateurs, dont l'un, celui de gauche, est un nègre. Ces figures manquent de toute inspiration, de toute élévation : elles ont un type vieillot et mesquin, qui se rattache en droite ligne aux modèles flamands (le disciple de droite, avec sa lèvre supérieure rasée et sa barbe clairsemée, pourrait être signé d'un maître de l'École de Bruges); le fini extraordinaire donné à la peinture ne sert qu'à accentuer ces défauts.

Dans les tableaux de sa dernière manière, Mansueti, au témoignage de MM. Cavalcaselle et Crowe, fait preuve d'une trivialité peut-être sans exemple dans les annales de l'art.

Andrea Previtali de Bergame, mort, à ce que l'on croit, après 1525, est un imitateur assez indépendant de Jean Bellin et de ses disciples directs. On a vanté dans ses tableaux, qui sont assez communs à Milan, à Bergame, à Venise, la clarté du coloris et le charme des figures. Le *Christ* du Musée de Brera (1513), quoique manquant de profondeur, est un joli morceau de peinture : le vêtement bleu du Rédempteur forme un accord des plus savoureux avec le bouquet d'arbres qui se développe au fond.

On a parfois confondu cet artiste avec Andrea Cortegliali, dont les ouvrages offrent de grandes analogies avec les siens.

Marco Basaiti, né à Venise de parents grecs, débuta par l'étude des œuvres de Luigi Vivarini, pour se convertir plus tard à l'imitation de celles de Jean Bellin. Sa *Pietà* de la Pinacothèque de Munich, un de ses premiers ouvrages, est extraordinairement dure et grimaçante; les expressions y frisent la caricature.

Le *Christ au jardin des Oliviers*, à l'Académie de Venise (1510), offre des qualités plus sérieuses. La scène est conçue dans des données assez indépendantes : sur un rocher, le Christ agenouillé, priant; au pied de ce rocher, les disciples, endormis dans des attitudes naturelles plutôt que dignes; la robe bleue du Christ se détache sur le ciel, qui se couvre de teintes claires annonçant l'aurore. Comme trop souvent dans les tableaux vénitiens, des saints debout au premier plan, au nombre de quatre, viennent nuire à l'effet de la composition; rien de plus malencontreux que ce perpétuel anachronisme.

La *Vocation des fils de Zébédé*, peinte la même année et conservée dans

la même collection, unit à la vulgarité des épisodes (gamin pêchant à la ligne, etc.) celle du dessin (les pieds sont longs et plats comme ceux des singes). Le modelé en outre y est trop mou dans les chairs et trop ressenti dans les draperies. Notons toutefois, à l'actif du peintre, la hardiesse avec laquelle il a profilé ses figures sur l'horizon; c'est une intention dont il mérite qu'on lui tienne compte.

Vincenzo di Biagio, surnommé Catena, avait Trévise pour patrie. Il se produisit en 1495 dans la salle du Grand Conseil, au Palais des Doges. Dans son testament, en date du 10 septembre 1531, il est dit qu'il était malade et couché : sa mort semble donc avoir eu lieu peu de temps après.

On reproche aux productions de Catena leurs formes un peu vides, leur coloris clair et aqueux, un certain manque d'expression et d'originalité (*Le Cicerone*).

Benedetto Diana assista Carpaccio et Mansueti dans les travaux destinés à l'église San Giovanni Evangelista et Lazzaro Bastiani dans la décoration des mâts de la place de Saint-Marc.

Sa *Sainte Conversation*, transportée de l'église Santa Lucia de Padoue à l'Académie de Venise, le montre sous l'influence de Squarcione. Plus tard, il mitigea par des formes plus élancées la dureté propre à l'École padouane.

Un véritable cas d'atavisme dans les annales de l'École vénitienne, c'est l'apparition de Jacopo de' Barbari, surnommé le Maître au Caducée, artiste étrange chez qui tout, jusqu'au nom, semble déceler une origine septentrionale[1]. Descendait-il de quelque immigré allemand ou flamand? On l'ignore; ce qui est certain, c'est que, cédant à je ne sais quels instincts, il se fit dans sa patrie le champion de l'art du Nord, qu'il visita Nuremberg et finit ses jours dans les Flandres.

Le nom même de ce maître a donné lieu aux plus sérieuses difficultés. Jacopo de' Barbari et Jacob Walch sont-ils identiques, comme on l'a affirmé dans les derniers temps? Des écrivains autorisés, tels que Kolloff, se sont prononcés catégoriquement pour la négative. Mais l'opinion contraire a définitivement prévalu. Il résulte de recherches récentes que Jacopo a bien pour patrie Venise, où il naquit vers 1450, qu'il a dû séjourner à Nuremberg entre 1494 et 1497, puis de nouveau entre 1500 et 1504, que la similitude entre son style et celui d'Albert Dürer provient, non de l'imitation de l'un par l'autre, mais d'une source commune d'inspiration. Jacopo vivait fort honoré dans sa patrie, lorsque le comte Philippe de Bourgogne, fils naturel de Philippe le Bon, de passage en

1. Bibl. : Galichon, *Jacopo de Barbarj, dit le Maître au Caducée.* Paris, 1861. — Thausing, *Albert Dürer.* — Ephrussi, *Notes biographiques sur Jacopo de Barbari.* Paris, 1876. — Kolloff : *Allg. Künstler-Lexikon* de Meyer, t. I, p. 706-716. — P. Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. I, p. 125.

Italie, l'emmena dans les Flandres, où l'archiduchesse Marguerite ne tarda pas à l'attacher à son service. Il y mourut avant 1515.

Jacopo de' Barbari semble n'avoir travaillé que d'une façon intermittente. Heureusement, ses estampes, au nombre d'une vingtaine, non compris le plan de Venise en 1500 (dont un fragment a été publié dans notre t. I, p. 164), servent à compléter le témoignage de ses tableaux, qui sont fort rares, et nous aident à reconstituer sa physionomie. Les recherches théoriques ont également tenu une certaine place dans ses préoccupations[1].

La chronologie des ouvrages de ce pseudo-Flamand est des plus incertaines : seuls *le Vieillard et la Jeune Fille* de la collection Weber, a Hambourg (1503)[2] et la Nature morte du musée d'Augsbourg, une *Perdrix accrochée à un clou*, à côté de deux gantelets en fer, de deux brassards et d'une fleur (1504), portent des dates. Ce sont généralement des tableaux de petites dimensions, avec des figures à mi-corps ou en buste (comme si l'auteur n'avait pas eu la force de les mener à fin). Les principaux d'entre eux sont : au Musée de Weimar, un buste du *Christ*; au Musée de Dresde, un autre buste de Christ[3], une *Sainte Catherine* et une *Sainte Barbe*; au musée de Berlin, une Vierge avec l'Enfant, des saints et la donatrice (Catherine Cornaro, l'ex-reine de Chypre); dans l'ancienne collection Émile Galichon, une composition analogue.

Le trait commun à tous ces ouvrages, c'est la mollesse et la mièvrerie : on dirait que Jacopo a pris à l'École de Cologne ses types souffreteux, avec leurs nez atrophiés et leur absence de virilité : tel est, entre divers exemples, son *Christ* du Musée de Dresde[4].

A côté d'une vision personnelle et pénétrante, à côté d'une grande délicatesse de touche, on constate des erreurs assez lourdes, une certaine indécision de goût, le dédain de certaines règles des plus élémentaires. Le maître, qui s'entend à rendre la souplesse et la morbidesse des chairs, n'a évidemment jamais fait d'études suivies. C'est, somme toute, un amateur plutôt qu'un homme du

1. Dans un passage de son *Traité des Proportions du Corps humain*, passage qu'il a supprimé plus tard, Dürer dit « qu'il n'a jamais trouvé personne qui eût rien écrit sur les mesures du corps humain, si ce n'est un homme nommé Jacobus, né à Venise, peintre habile et gracieux ». « Jacobus, — ajoute Dürer, — me montra un homme et une femme qu'il avait dessinés d'après certaines mesures; aussi, à cette époque, j'aurais mieux aimé être initié à ses théories que de voir un nouveau royaume. Si je les connaissais, je les publierais pour lui faire honneur et pour être utile à tous. Mais j'étais encore jeune et n'avais jamais entendu parler de ces choses-là. Cependant, comme j'aimais l'art avec passion, je me proposai d'étudier comment il me serait possible d'arriver à un semblable résultat. Ledit Jacobus, en effet, ne voulait pas, je m'en aperçus bien, m'expliquer clairement son système. » (Thausing, *Albert Dürer*, trad. Gruyer, p. 222-223.)

2. Publié par M. Harck dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1891, p. 85-86.

3. Gravé sur bois en 1553 par Cranach le jeune (*Ann. des Musées de Berlin*, 1892, p. 142-145).

4. A la suite de Jacopo de' Barbarj, nous devons mentionner un artiste encore peu connu : Bartolommeo Veneto ou Bartolommeo da Venezia, dont les ouvrages sont compris entre les années 1505 et 1530; lui aussi s'est inspiré des Flamands. M. Morelli lui attribue le beau portrait de femme du Musée de Francfort, qui a été revendiqué par M. Thode pour Albert Dürer. Voy. Morelli, *Die Galerien von München und Dresden*, p. 221-225, et Berenson, p. 81.

métier. Mais ne lui refusons pas notre sympathie : il est bon qu'à côté des artistes disciplinés il y ait aussi une place pour les indépendants.

Nous étudierons plus loin, dans le chapitre consacré à la gravure, les estampes du Maître au Caducée.

A ces artistes, dont plus d'un prolongea son existence jusque dans le second tiers du XVI[e] siècle, il est intéressant d'opposer leur contemporain et émule Lorenzo Lotto. Je ne connais pas d'exemple plus saisissant de la métamorphose d'un Primitif en un champion de l'Age d'Or. Ses premiers tableaux ont toute la fermeté et toute la précision des quattrocentistes; ses derniers, toute la souplesse, toute la morbidesse d'un art parvenu à son apogée; une couleur chaude et lumineuse. Quelle force d'abstraction Lotto ne devait-il pas posséder pour faire ce brusque retour sur lui-même! Il n'était guère plus jeune que les autres sectateurs des Bellin, et cependant son évolution fut si complète, qu'il se présente à nous sous deux faces en apparence inconciliables et contradictoires, et qu'à tout instant nous sommes forcés de nous demander si nous n'avons pas affaire à deux artistes différents[1].



Sainte Catherine.
(D'après la gravure de Jacopo de' Barbari.)

Né vers 1480 à Venise (et non à Trévise, comme on l'a cru), mort en 1555 ou 1556, Lorenzo Lotto changea aussi souvent de résidence que de manière. Sa vie se partagea entre Trévise (où on le trouve en 1503, 1506, 1532 et 1545), Venise, Rome, où il travailla au Vatican (1508-1509), Bergame, Ancône et Lorette, où il mourut. De même aussi il fit alterner les leçons de son premier maître, Jean Bellin, avec celles de Giorgione, du Titien, de Palma et même du Corrège.

1. Bibl. : *Repertorium*, 1879, t. II, p. 280 (article de M. de Tschudi); 1888, p. 205. — *Archivio veneto*, t. XXXII. — Bode : *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 613. — *Archivio storico dell' Arte*, 1892, p. 15, 16, 199. — *Nuova Rivista Misena*, 1894.

Le merveilleux petit *Saint Jérôme en pénitence* du Louvre (avec la date — repeinte — 1500), n'a rien à envier à un Mantegna pour le fini; mais combien le ton n'en est-il pas plus vibrant, et que de charme le maître n'a-t-il pas mis dans le paysage qui forme le fond !

Examinons maintenant, sans quitter le Louvre, la *Sainte Famille* ou la *Femme adultère* : nous y trouvons une facture d'une liberté extrême et des moyens d'expression qui sentent la décadence. A Bergame, la *Sainte Conversation*, de l'église San Bartolommeo, révèle, dans le plafond peint en trompe-l'œil, la possession de tous les secrets de la perspective, et, dans les figures, une recherche de l'agitation, de la dislocation, qui annoncent Tiepolo.

L'œuvre de Lotto est trop considérable pour que nous en énumérions ici ne fût-ce que les pages maîtresses. Le maître s'est attaqué simultanément à l'histoire sainte, à la mythologie, à l'allégorie (le *Triomphe de la Chasteté*, au palais Rospigliosi à Rome, les *Trois Ages*, au palais Pitti), pour ne point parler du portrait. Dans ce dernier domaine, il s'égale parfois au Titien.

Jean Bellin peignait encore comme avaient peint les Primitifs, que déjà, depuis un certain nombre d'années, Giorgione, Sebastiano del Piombo, ce Vénitien devenu Romain, et le Titien avaient réalisé les miracles que l'on sait, qu'ils avaient uni à la chaleur du coloris la liberté de l'ordonnance ou l'éloquence des expressions.

Quelle vision de gloire et d'infortune n'évoque pas ce nom de Giorgione! Giorgio, surnommé « il Giorgione »[1], naquit à Castelfranco, sur le territoire de Trévise, en 1477 ou 1478 (date révoquée en doute, mais sans fondement à mon avis, par MM. Crowe et Cavalcaselle). Il appartenait à une famille des plus humbles[2].

Ses manières cependant annoncèrent de bonne heure une nature d'élite. Élevé à Venise, il ne tarda pas à briller dans la société, grâce à l'habileté avec laquelle il jouait du luth. On se rappelle que Léonard de Vinci, Sebastiano del Piombo et tant d'autres peintres durent également une partie de leurs succès à leur talent de musicien.

En même temps que la musique, Giorgione, heureusement pour sa gloire, cultivait le dessin. Il fit ses premières armes sous la direction de Jean Bellin, mais ne tarda pas à voler de ses propres ailes. En comparant ses ouvrages à ceux de son maître, on est bien plus frappé des dissemblances que des analogies. Autant il y a de minutie dans les toiles de Bellin, autant il y a d'indépendance, on serait tenté de dire de désinvolture, dans celles de son élève.

1. BIBL. : Molmenti, *Curiosità di Storia veneziana*, fasc. II. Giorgione. Venise. — Luzio : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 47-48. — Wickhoff : *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 135. — Gronau, *Zorzon da Castelfranco, la sua origine, la sua morte e tomba*. Venise, 1894.

2. Il résulte de recherches de M. le docteur Gronau que la parenté de Giorgione avec la famille Barbarelli n'est en aucune façon établie et que le nom de Giorgione se rencontre dès 1460.

Giorgione parvint — c'est un contemporain qui s'exprime ainsi — « à mettre tant de morbidesse dans son coloris, à rendre ses ombres tellement vaporeuses, que, de l'aveu unanime, il fut jugé le peintre le plus capable d'animer les figures et d'imiter la fraîcheur des chairs ».

Avec de telles préoccupations, la pratique du dessin, cette pratique encore si chère aux deux frères Bellin, qui nous ont laissé des études non moins poussées que celles des Florentins, ne pouvait que péricliter. Giorgione avait pour principe quil fallait se servir dès le début des couleurs seules, sans tracer d'abord un croquis sur le papier (voy. p. 465). Le Titien abonda dans le même sens. En dehors d'un petit nombre de dessins à la plume, d'une précision et d'une impétuosité incomparables, ses essais en ce genre sont hâtifs et sommaires; une esquisse trop arrêtée l'aurait évidemment gêné au moment où il prenait en main son pinceau; elle l'eût empêché de fondre avec tant de souplesse les détails dans l'harmonie générale. Moins encore que le Titien, Paul Véronèse éprouva le besoin de fixer sa pensée par quelques traits préliminaires : ce ne fut qu'en courant, sans amour, qu'il crayonnait un bout de figure ou de décoration (voy. p. 456-457).



Portrait de Giorgione.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Qu'arriva-t-il? C'est que, si au temps des Primitifs le détail l'avait emporté sur les effets d'ensemble, si pendant la période que j'appelle l'Age d'Or les deux facteurs s'étaient équilibrés dans une juste mesure, pendant la dernière période de la Renaissance la recherche des effets d'ensemble fit complètement sacrifier les détails; à peine si, de loin en loin, dans les plus belles pages des Vénitiens, une figure, une tête, mériterait d'être découpée.

Les cas de génération spontanée sont rares dans les annales de l'art : sans prétendre découvrir un précurseur à n'importe quel homme de génie, la science moderne s'est appliquée fort sagement à démêler ce qui peut être hérédité inconsciente ou entraînement raisonné. Malgré toutes les qualités de Giorgione, nous devons donc rechercher si le signal de la révolution à laquelle il a attaché son nom n'est point parti de plus haut encore, d'une intelligence encore supérieure à la sienne, d'un génie encore plus vaste. La part des Flamands une fois faite, et nous leur avons donné bonne mesure, n'est-il pas naturel de rechercher dans l'Italie septentrionale même l'initiateur du cerveau duquel a pu jaillir l'étincelle qui a enflammé à son tour la jeune imagination de Giorgione?

Il est de bon ton aujourd'hui chez les historiens d'art de nier tout ce qui a été affirmé par un juge compétent s'il en fut, par le contemporain de tant de grands artistes, artiste distingué lui-même : j'entends parler du brave Vasari, le

fondateur de l'histoire de l'art. En cela ils sont guidés uniquement, non par le désir de faire avancer la science, — c'est le moindre de leurs soucis, — mais par celui de faire montre de leur propre perspicacité. J'avais de longue date été frappé de ce passage : « Giorgione avait vu quelques ouvrages de la main de Léonard, ouvrages excessivement enfumés et poussés au noir. Cette manière lui plut tant, qu'il la suivit sa vie durant et l'imita grandement dans la peinture à l'huile. » A cette information si précise que répond M. Morelli : « Le récit de Vasari, que Giorgione aurait puisé dans les peintures de Léonard de Vinci le secret de sa nouvelle manière de peindre, n'est qu'une des nombreuses légendes issues d'un patriotisme de clocher. Où Giorgione aurait-il vu de son temps à Venise des tableaux de Léonard ? »

J'admire cette façon péremptoire d'affirmer et de nier. Comment! vous soutenez que Giorgione n'a jamais eu l'occasion de voir des peintures de Léonard, alors que nous savons de la façon la plus indiscutable que le fondateur de l'École milanaise a séjourné à Venise pendant les premiers mois de l'année 1500, alors que cette poursuite ardente du clair-obscur et du relief forme le trait dominant des deux maîtres! Venise d'ailleurs est-elle si éloignée de Milan, les relations entre les deux cités étaient-elles si rares à cette époque, que les originaux du Vinci ou des copies de ces originaux n'aient pas pu tomber sous les yeux de Giorgione? Un des meilleurs élèves du grand peintre florentin, Andrea Solario, n'avait-il pas fait, dès 1490, un séjour prolongé dans les lagunes? Mais remontons plus haut encore : le maître ou plutôt le compagnon d'armes de Léonard, Andrea Verrocchio, n'avait-il point passé de longues années à Venise pour y modeler la célèbre statue équestre du *Colleone*? Son enseignement y aurait-il passé inaperçu? Si Vasari se trompe quant aux dates, en rattachant à une discussion avec Verrocchio l'exécution du tableau dans lequel Giorgione, comme il a été dit, montra une figure sous trois aspects différents (Giorgione ne comptait qu'une dizaine d'années au moment de la mort de Verrocchio), il a raison quant à l'influence même exercée à Venise par le sculpteur du *Colleone*.

Il serait facile, je crois, de découvrir d'autres analogies encore entre les deux maîtres et, partant, une preuve de plus de l'action exercée par le plus âgé sur le plus jeune, quelle que soit au reste la différence entre leurs palettes (Léonard recherche les couleurs enfumées ou dégradées, tandis que Giorgione poursuit les colorations lumineuses et vibrantes; le premier caresse la forme jusqu'à la fatiguer, le second, comme l'a justement fait observer M. Paul Mantz, modèle largement dans la pâte). Nous savons, grâce aux documents découverts par M. Luzio, que Giorgione peignit dans ses dernières années deux tableaux « della Notte », c'est-à-dire avec des effets de nuit[1]. Or, dans

1. Quelques critiques modernes identifient l'un de ces tableaux à une *Naissance de Pâris*, dont un fragment, contenant deux pâtres, se trouve au Musée de Pesth (*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 47-48).

l'enseignement qu'il donnait à son académie depuis près de quatre lustres, Léonard avait fait la place la plus large aux recherches sur la lumière et sur l'ombre, notamment sur le clair-obscur (« il chiaro e l'oscuro »), qu'il déclare former, de concert avec les raccourcis, « la eccelenzia della scienza della pittura ». (*Traité de Peinture*, § 671.)

La biographie de Giorgione tient en peu de lignes : rien de plus uni ni de plus facile jusqu'à la catastrophe qui arrêta si brusquement une carrière qui promettait d'être si brillante. Mais que de réflexions ne suggère pas l'étude de son œuvre! Et tout d'abord, avant d'entrer dans la discussion de ces peintures aujourd'hui si recherchées, je dois en signaler l'extrême rareté. Une demi-douzaine de tableaux plus ou moins authentiques, voilà, ou peu s'en faut, à quoi se réduit l'œuvre de Giorgione[1]. Quand j'aurai cité, à Castelfranco, la *Vierge entre deux Saints*; à Venise, dans la galerie Giovanelli, la *Famille de Giorgione*; à Florence, *Moïse enfant soumis à l'épreuve du feu*, le *Jugement de Salomon*, et encore celui-ci est-il discuté, de même que les *Concerts* du palais Pitti et du Musée du Louvre; puis, au Musée de Vienne, les *Trois Astrologues* (ou plus exactement *Évandre et Énée*; terminé par le Titien); au Musée de Berlin, un portrait de Jeune Homme, j'en aurai épuisé la liste. Les autres tableaux, soit sujets de sainteté, soit allégories, soit portraits, sont, en effet, tous trop douteux ou trop ruinés pour servir de points de repère.

La révolution à laquelle Giorgione a attaché son nom n'a pas été aussi brusque qu'on est tenté de le supposer, à ne considérer que la brièveté de sa vie; ce novateur par excellence a suivi pendant un temps, le fait ne saurait plus être nié, la bannière de ceux des Primitifs qui se souciaient le moins de style.

Il débuta, comme son maître Jean Bellin, par des tableaux de sainteté, mais en essayant de s'affranchir successivement de toutes entraves. C'est ainsi qu'il proscrivit impitoyablement les fonds d'architecture : ces lignes savantes et inflexibles qui supposaient, il faut bien l'ajouter, une grande somme de connaissances positives, telles que la perspective linéaire, répugnaient à son génie si libre et si indolent.

Les deux tableaux du palais Pitti, que l'on range parmi les productions les plus anciennes de Giorgione, *Moïse enfant soumis à l'épreuve du feu* et *le Jugement de Salomon* (l'authenticité de ce dernier n'est pas admise par tous les critiques), sont exactement conçus dans les données du quattrocento. L'auteur y a mêlé

1. Loin de débrouiller le mystère, la critique moderne, cette critique qui ne croit qu'à ce qu'elle appelle l'autopsie, en d'autres termes l'inspection directe des œuvres, a comme à plaisir compliqué le problème. M. Morelli n'est-il pas allé jusqu'à rayer du catalogue de l'œuvre de Giorgione le *Concert* du palais Pitti, sauf à lui faire honneur d'une *Vénus* conservée au Musée de Dresde, peinture qui avait passé jusqu'alors pour une copie exécutée par Sassoferrato d'après un original du Titien! MM. Wickhoff et Gronau, de leur côté, attribuent à D. Campagnola le *Concert* du palais Pitti et le *Concert* du Louvre, ainsi que le portrait du soi-disant médecin Parma, du Musée de Vienne (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 135).

les costumes turcs aux costumes italiens du temps : il a coiffé Pharaon d'un turban et ses esclaves de chausses collantes à crevés. Comparez ses figurines, juxtaposées plutôt que groupées, élégantes et piquantes, à celles de *la Cour d'Isabelle d'Este*, de Costa, l'habile peintre ferrarais; Musée du Louvre) : le principe est le même : laisser là les draperies classiques, tout comme les types de convention, renoncer à toute recherche de la couleur locale, aux scènes savamment rythmées; en un mot remplacer la peinture d'histoire par la peinture de genre. Ce qui est déjà digne d'admiration dans ce tableau, c'est le paysage, vigoureux, chaud, lumineux : toutes les conquêtes réalisées postérieurement s'y trouvent en germe[1].

La Vierge trônant entre saint Libéral et saint François d'Assise (peinte en 1504 pour l'église de San Liberale à Castelfranco, où elle se trouve encore) marque un pas de plus. Au centre, la Vierge, assise sur un trône excessivement élevé et privé de marches, de sorte que l'on ne comprend pas comment elle a pu y monter; sur la base du trône, le tapis oriental de rigueur; un autre tapis, dont l'extrémité est coupée par le cadre du tableau, forme baldaquin derrière la Vierge. Au pied du trône, debout, se faisant pendant, les deux saints. Au fond, un mur, par-dessus lequel on découvre un lac. Ce sont bien là encore, on le voit, les pratiques des quattrocentistes, leur simplicité, leur amour de la régularité, le souci de ces arêtes fixes destinées à soutenir une composition. Mais que les formes sont déjà généreuses, la facture déjà large et souple! Le cadre est resté le même, mais combien le contenu n'a-t-il pas changé!

Dès lors, de même que le Vinci, Giorgione prend plaisir à dépouiller les acteurs de l'histoire sainte de leurs attributs, de leurs costumes, de leurs types traditionnels. Seulement, au lieu de les présenter sous les traits de ses contemporains, comme l'auraient fait par exemple ses compatriotes Gentile Bellini ou Carpaccio, il les transforme en figures idéales, vivant dans un monde à part, loin des villes, au milieu d'une nature sans fard. Même dédain pour tous ces accessoires du costume ou du mobilier, d'autant plus appréciés des Primitifs qu'ils leur permettaient de renforcer la tenue ou l'intérêt de leurs compositions. Adieu désormais les riches bijoux, les armes artistement ciselées, les aiguières, les incrustations de marbre, les quadrupèdes ou volatiles exotiques, bref tout ornement oiseux : il n'y a plus place que pour l'homme seul au milieu des champs ou des forêts, et quand je dis l'homme, je devrais ajouter l'homme primitif, l'homme abstrait, dans un costume qui tient autant de l'antiquité que du XVIe siècle, alors toutefois que le maître ne prend pas résolument le parti

1. M. Morelli affirme que l'*Allégorie chrétienne* de Jean Bellin, du palais Pitti (n° 631), a servi de prototype aux deux tableaux de Giorgione conservés dans la même collection (*Die Galerien zu München und Dresden*, p. 280).

Le 13 février 1508 (vieux style) Giorgione s'engageait à exécuter quatre tableaux carrés, sur toile, avec l'*Histoire de Daniel* (le « Geste di Daniele »). Pour les honoraires, il s'en remettait à son commettant, messire Alvixi di Sesti (Molmenti, *op. laud.*).

de supprimer toutes les inventions de la civilisation et de faire paraître ses personnages dans le plus simple appareil.

Le besoin de s'affranchir éclate jusque dans les détails de l'ordre matériel : les peintres de Murano, les Bellini, leurs disciples immédiats, s'étaient plu, dans leur esprit d'ordre, à revêtir leurs œuvres de dates et signatures. Comme ces précautions semblent dorénavant surannées! Giorgione n'a pas signé une seule de ses peintures, convaincu que l'excellence de l'exécution suffirait pour révéler la main de l'exécutant. Mais c'est surtout si l'on s'attache à la conception des sujets que le novateur prend plaisir à fouler aux pieds toute tradition.

Il fut le premier dans cette voie, mais il ne fut pas le seul. Autant, jusque vers le milieu du xve siècle, ses compatriotes avaient montré d'attachement pour les règles iconographiques, en dignes héritiers des Byzantins, autant ils mirent tout à coup d'ardeur à s'affranchir de toute entrave. Ces émancipations tardives sont d'ordinaire les plus radicales. Bientôt certains d'entre eux traitèrent les sujets, consacrés par une vénération séculaire, avec une liberté, je devrais dire une frivolité, dont rien n'approche. Que d'innovations dans leur manière de présenter aux fidèles les scènes de la vie du Christ, de la Vierge, des martyrs! Nous assistons tour à tour aux efforts tentés pour renforcer l'émotion chez les spectateurs (en 1531, le marquis Frédéric de Mantoue demanda au Titien de lui peindre une Madeleine « lacrimosa più che si pùo »), à des applications trop pratiques, ou à un dédain profond vis-à-vis de toute propagande religieuse : la théorie de l'art pour l'art ne l'emporte que trop souvent sur la tradition iconographique, sur les règles élaborées avec tant de scrupules par les trecentistes, Giotto en tête, puis reprises et réformées avec tant d'intelligence par Raphaël.

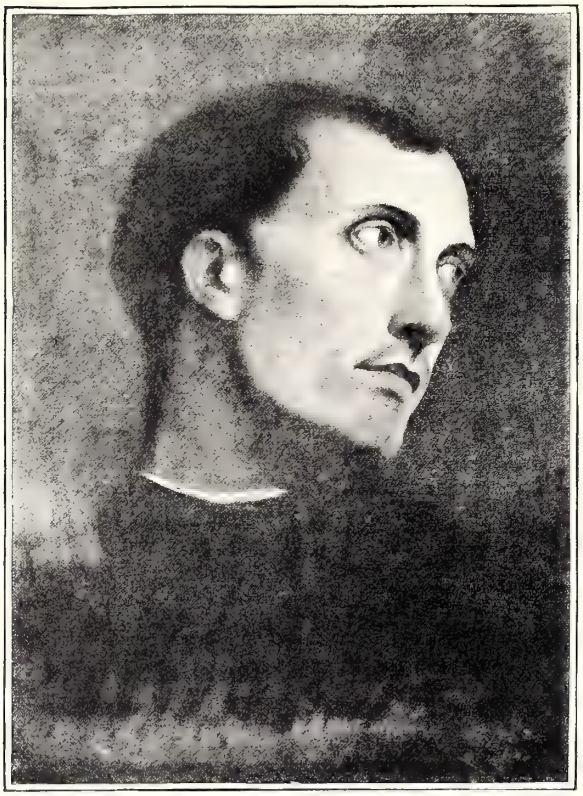
Ces tendances profanes se font jour dans la *Sainte Famille* du Louvre, si tant est que cette toile soit du maître (plusieurs critiques modernes la retranchent de son œuvre pour la classer dans celui de quelque autre Vénitien, tel que Pellegrino da San Daniele). Quoi qu'il en soit, la composition se distingue avant tout par son extrême simplicité. A gauche, la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus; près d'elle, un donateur vu en buste; plus loin, saint Joseph, sainte Catherine d'Alexandrie et saint Sébastien percé de flèches. On dirait une réunion de famille, plutôt qu'un tableau de sainteté [1].

De même que l'histoire sainte, la mythologie ou l'histoire romaine fournirent à Giorgione le prétexte de compositions dont les qualités techniques faisaient à coup sûr le principal prix. Il peignit une *Vénus couchée dans un paysage*, en compagnie d'un Cupidon tenant un oiseau, une *Naissance de Pâris*, la *Rencontre d'Énée et d'Anchise aux enfers*.

La décoration des coffres de mariage surtout lui fournit l'occasion d'exploiter

1. Il y a plus de recueillement dans la *Madone entre saint Roch et saint Antoine de Padoue*, du Musée de Madrid, à supposer que cette peinture, jusqu'ici attribuée à Pordenone, soit de Giorgione. L'enfant semble procéder d'un des types chers à Mantegna (*Archivio storico dell' Arte*, 1893, p. 461).

le domaine de la fiction grecque et romaine, et en particulier les *Métamorphoses* d'Ovide. Il peignit l'*Age d'or*, les *Géants foudroyés par Jupiter*, *Deucalion et Pyrrha repeuplant le monde*, *Apollon tuant le serpent Python*, *Apollon poursuivant Daphné*, *Mercure enlevant Io à Argus*, la *Chute de Phaéton*, *Diane et Calisto*, *Mercure enlevant les troupeaux d'Apollon*, *Jupiter enlevant Europe*, *Cadmus semant les dents du serpent*, *Actéon changé en cerf*, *Vulcain enfermant Vénus et Mars*, l'*Histoire de Niobé*, *Jupiter et Mercure chez Baucis et Philémon*, *Ariadne abandonnée par Thésée*, les *Travaux d'Hercule*, les *Amours d'Apollon*, *de Vénus*, l'*Histoire d'Adonis*, etc. Ces peintures semblent avoir toutes péri.



Le Concert du palais Pitti (fragment), par Giorgione.

Bientôt toutefois les tableaux de genre, dans lesquels il se sentait mieux à l'aise, des concerts, des idylles, reléguèrent dans l'ombre les tableaux de dévotion. Il mit surtout à contribution les écrits des « novellieri ». Chez lui, non moins que chez le Titien, il faut sans cesse, pour employer les expressions de M. Lafenestre, « faire la part au lyrisme ardent et vague d'une belle jeunesse enivrée de vie, d'amour et de beauté ». Le premier il peignit des scènes qui ne tenaient ni de la religion, ni de la mythologie, ni de l'histoire, ni de l'allégorie, quelque chose comme des romans ou des nouvelles; et ces scènes, il les traita dans les dimensions et dans le style jusqu'alors réservés à la peinture historique. A cette catégorie d'ouvrages appartiennent les *Trois Astrologues* du Musée de Vienne, la *Famille de Giorgione* de la galerie Giovanelli à Venise, le *Concert* du palais Pitti, et le *Concert champêtre* du Louvre.

Le tableau de Vienne a longtemps mis en défaut la sagacité des critiques; ils l'ont baptisé tour à tour du titre de : les *Sages de Chaldée*, les *Astrologues*, les

1. Ridolfi, *le Maraviglie dell' Arte*, t. I, p. 78-80.

Arpenteurs. D'après M. Wickhoff, il s'agit d'*Évandre montrant à Énée la roche sur laquelle s'élèvera le Capitole*.

La *Famille de Giorgione* est également faite pour nous intriguer : si le jeune



Moïse enfant soumis à l'épreuve du feu, par Giorgione. (Palais Pitti.)

homme debout à gauche avait de la barbe et si la jeune mère assise à gauche, de l'autre côté du ruisseau, et donnant le sein à son enfant, avait un costume moins primitif (elle est nue, à l'exception des épaules, que recouvre un mantelet), on serait tenté de prendre la composition pour une Sainte Famille.

Enfin que d'hypothèses n'a pas suggérées le *Concert champêtre* du Louvre !

On sait si Giorgione trouva des imitateurs dans sa patrie : le Titien peignit le *Concert*, conservé à la National Gallery, et les Bonifazio, — pour ne citer qu'eux — se firent une spécialité de ces sortes de scènes.

Dans la peinture monumentale, Giorgione a créé un ensemble fort apprécié de ses contemporains, mais qui a malheureusement disparu depuis longtemps : la décoration de l'Entrepôt allemand à Venise, le « Fondaco dei Tedeschi » (le monument, incendié en 1505, fut reconstruit en 1508; les peintures de Giorgione étaient terminées la même année). Il y représenta, au rez-de-chaussée, des cavaliers isolés dans des niches, et dans la frise des figures nues, des têtes et des trophées. Mais si ces fresques abondaient en motifs superbes et en tours de force, on y cherchait en vain des idées claires, une action logiquement déduite. Vasari déjà se récrie sur un tel abus de la fantaisie. Ses critiques, qui s'appliquent d'ailleurs en partie aussi aux fresques peintes par le Titien sur le même édifice, obtiendront l'assentiment de tout juge impartial. « On ne retrouve dans cet ouvrage, déclare-t-il, aucun sujet traité avec ordre, ni aucun sujet se rapportant aux actions de n'importe quel personnage célèbre ancien ou moderne. Pour ma part, je ne l'ai jamais compris, et jamais, malgré toutes mes investigations, je n'ai découvert quelqu'un qui le comprît. En effet, on y remarque, ici une femme, là un homme, dans les attitudes les plus diverses, l'un ayant à côté de lui une tête de lion, l'autre un ange en guise de Cupidon, sans que l'on sache pourquoi. Sur la porte principale qui conduit à la « Merzeria », on voit une femme assise, ayant au-dessous d'elle la tête d'un géant mort, à peu près comme une Judith. Cette femme lève la tête avec l'épée et parle avec un Allemand qui est dans le bas : je n'ai pu m'expliquer ce que le peintre a voulu représenter, sinon peut-être une allégorie de l'Allemagne[1]. »

Les fresques du Fondaco achevées, Giorgione fut chargé par le Sénat de peindre un tableau de dimensions considérables pour la salle d'audience du grand conseil au palais des Doges. Cette peinture a disparu elle aussi.

Si l'idée tient si peu de place dans l'œuvre de Giorgione, en quoi consistent donc les innovations qui lui ont valu l'immortalité ? Tout d'abord dans sa prédilection pour les beautés simples et naturelles, ainsi que dans son ardent amour de la campagne. Laissant aux autres la reproduction des types, des costumes, des monuments de cette ville si artificielle qui s'appelle Venise, il évoque un monde à part, de beaux corps nus, des sites frais et calmes. Comment expliquer ce contraste ? C'est ce même Giorgione, l'idole de la haute société vénitienne, le joueur de luth à la mode, et comme un précurseur de don Juan,

1. Sur les peintures de Giorgione et du Titien au Fondaco, voy. Simonsfeld, *der Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, t. II, p. 109-110. Stuttgart, 1887.

Dans cette circonstance, Giorgione donna une rare preuve de désintéressement : trois experts, parmi lesquels Carpaccio, avaient fixé ses honoraires à 150 ducats; le maître se contenta néanmoins de 130 ducats (Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 137-138).

qui prend en horreur et ses concitoyens, et leurs palais, et Venise avec ses canaux, sa foule bariolée; qui se réfugie à tout instant au milieu des champs, loin de l'agitation et de la corruption des villes! Cette âme vibrante n'aurait-elle pas reçu quelque blessure secrète ?

Assurément, depuis plusieurs années déjà l'*Arcadia* de Sannazar (1502) avait remis à la mode l'églogue et la pastorale, les bergers, les brebis, les pâturages. Mais que ces Tityres et ces Galatées sont raffinés, quintessenciés, artificiels en un mot, comparés aux fraîches et vivantes évocations du peintre vénitien!



Le Concert champêtre, par Giorgione. (Musée du Louvre.)

Chez le poète napolitain, les réminiscences classiques nuisent à tout instant à la spontanéité de l'inspiration ; chez Giorgione, on sent que le contact s'est fait sans intermédiaire.

La plus complète des compositions arcadiques de Giorgione orne le Salon carré du Louvre, où elle tient dignement sa place à côté des Corrège, des Titien, des Véronèse[1]. Ne nous creusons pas la cervelle pour découvrir la signification du *Concert champêtre* : comme je viens de le dire, nous perdrions notre temps. Dans cette idylle à l'antique, le sujet ne compte pour rien, car à un

1. Le Titien a emprunté au *Concert* du Louvre l'adolescent assis, à la longue chevelure, qu'il a placé dans une de ses peintures de Padoue (Morelli, *die Galerien von Dresden und München*, p. 283).

rêveur tel que Giorgione tout prétexte est bon : le but qu'il se propose, c'est de charmer les regards par de belles figures nues qui se prélassent dans un beau paysage. Pour cadre il a choisi un site accidenté et pour acteurs quatre personnages : deux hommes en costumes du temps, assis à terre, l'un jouant de la mandoline, et deux femmes, des figures tout d'une pièce, un peu lourdes, un peu paysannes : l'une qui se montre de dos et tient une flûte ; l'autre, à demi-nue, debout près d'une fontaine. Au fond, un berger veille sur son troupeau. Rien de plus simple et rien de plus saisissant. Il n'appartient qu'aux natures d'élite de dédaigner à ce point tout calcul pour s'attacher à une impression. Par le calme, par la grande tournure, cette page se rapproche des modèles de l'antiquité.

Eu égard aux portraits de Giorgione, il faut nous borner à une mention, une simple mention, car on n'en connaît plus un seul d'absolument authentique. Les connaisseurs s'accordent à donner la palme au portrait de Jeune Homme imberbe, en buste, la main droite posée sur une balustrade en pierre, que le Musée de Berlin a acquis en 1891 du docteur Richter. J'évite de me prononcer, n'ayant pas vu l'original. Le portrait du chevalier de Rhodes, conservé au Musée des Offices, a également pour lui les meilleurs tenants. La perte de cette longue galerie iconographique est d'autant plus regrettable que les personnages les plus célèbres avaient tenu à honneur de poser devant Giorgione ; il avait pourtrait Gonsalve de Cordoue, les doges Agostino Barbarigo et Leonardo Loredano, Catherine Cornaro, l'ex-reine de Chypre, un Fugger d'Augsbourg. Ces portraits étaient certainement plus enveloppés qu'écrits ; ils devaient refléter cette âme d'élite plutôt qu'offrir des effigies frappantes de ressemblance[1].

L'amour, qui avait tenu une si large place dans la vie de Giorgione, causa aussi sa mort. Deux versions circulent au sujet de sa fin prématurée : d'après Vasari, la dame aimée du jeune peintre, étant tombée malade de la peste, aurait communiqué son mal à son amant, qui expira au bout de peu de jours. D'après Ridolfi, qui n'écrivit qu'un siècle plus tard, sa mort aurait été causée par le chagrin qu'il éprouva en apprenant qu'un de ses élèves avait séduit sa maîtresse. Or nous savons aujourd'hui, grâce aux recherches de M. Alexandre Luzio, que le récit de Vasari, dont les informations remontaient aux contemporains mêmes de Giorgione, mérite seul créance : il résulte en effet de documents dignes de foi que Giorgione fut enlevé par la peste. L'infortuné artiste ne comptait que trente-trois ou trente-quatre ans lorsqu'il mourut, au mois d'octobre 1510.

La peinture de Giorgione me rappelle certains airs de Palestrina, par exemple le *Peccantem me quotidie*, lents, doux, amples et graves, peu rythmés et encore moins articulés, mais qui, à défaut de la netteté des mélodies ou de la

1. Au Musée de Francfort-sur-Mein, on attribue à Giorgione un portrait, d'une grande tournure, un *Jeune Guerrier* accoudé, couvert d'une armure noirâtre, reluisante.

vigueur dramatique, offrent une harmonie ininterrompue et une grande richesse de combinaisons sonores.

Entre Giorgione et le Titien se place un artiste considérable, qui, tout en sacrifiant aux mêmes principes, y ajoute un élément nouveau et montre ce que pouvaient devenir les théories de ses compatriotes mises au service des passions les plus violentes et associées à un véritable sentiment dramatique. On est trop tenté, lorsque l'on étudie l'évolution de l'École vénitienne, d'omettre Sebastiano del Piombo, sous le prétexte qu'il quitta sa ville natale jeune encore et qu'il n'y retourna que rarement.

Sebastiano Luciani, à qui sa charge de « plombier » de la cour apostolique a valu le surnom de Sebastiano del Piombo, naquit à Venise vers 1485. On admet qu'il fit ses premières armes dans l'atelier de Jean Bellin. Par contre, rien ne prouve qu'il se soit trouvé en relations suivies avec Giorgione.



Portrait de Sebastiano del Piombo.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Son plus ancien ouvrage semble être la *Lamentation sur le cadavre du Christ*, au palais Layard à Venise; il s'y montre encore complètement sous l'influence de Bellin. L'*Incrédulité de saint Thomas*, dans l'église Saint-Nicolas à Trévise, ne révèle guère plus d'originalité. Le jeune maître vénitien s'était signalé par quelques portraits, entre autres par celui du musicien français *Verdelotto*, et probablement aussi par des tableaux de sainteté, lorsqu'un Mécène insigne, le fameux banquier Augustin Chigi, ayant entendu parler de lui par ses correspondants de Venise, l'appela à Rome, pour lui confier une partie de la décoration de sa villa, la Farnésine, celle-là même où Raphaël devait créer le *Triomphe de Galatée* et l'*Histoire de Psyché*. Il y peignit, en 1511, dans la loge, huit scènes tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, puis, un peu plus tard, un *Polyphème*. Ces compositions obtinrent peu de succès, et Chigi, non seulement cessa d'occuper Sebastiano, mais encore prit résolument parti contre lui, lorsque son ancien protégé se mit à la tête de la cabale qui s'était formée contre Raphaël.

Sebastiano, en effet, désespérant de réussir dans le genre aimable, dans lequel excellait Raphaël, et s'apercevant d'autre part que Michel-Ange, dominé par ses préoccupations de sculpteur, ne pouvait pas se mesurer avec son jeune

1. Bibl. : Biagi, *Memorie... intorno alla vita ed alle opere di F. Sebastiano Luciano...* Venise, 1826. — Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*. Modène, 1864. — J. Meyer : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1886. — Milanesi, *les Correspondants de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo*. Paris, 1890. — Propping, *die Künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffaels*. Leipzig, 1892. — Le précieux inventaire de Sebastiano del Piombo (1547) a été publié dans l'appendice des *Lettere ed Arti* de Gasparoni (t. II, p. 163-167).

émule pour la peinture de chevalet, résolut de combiner la magie du pinceau vénitien avec la science anatomique et avec l'énergie de l'expression dramatique portées si haut par Michel-Ange.

Il n'y aurait pas grand intérêt à montrer ici de quelle bassesse de sentiments et en même temps de quel talent pour l'intrigue Sebastiano fit preuve pendant cette lutte, qui se prolongea jusqu'à la dispersion de l'École groupée autour de Raphaël : j'ai essayé d'analyser cette partie de la biographie du maître vénitien dans l'introduction placée en tête du recueil de lettres publié par M. Milanesi. Il me suffira de rappeler que Sebastiano, ayant obtenu en 1531 la charge si lucrative de « piombatore », ne cultiva plus guère la peinture qu'en amateur ; qu'au lieu de s'essayer dans de nouvelles compositions, il perdit son temps à expérimenter un procédé de peinture sur pierre ; enfin qu'il se brouilla avec Michel-Ange au sujet du *Jugement dernier* (voy. p. 461 et 486). Il mourut à Rome, dans l'opulence, mais, ce semble, passablement oublié, le 21 juin 1547, à l'âge de soixante-deux ans, après avoir institué pour héritier son fils naturel Giulio et exigé que son enterrement eût lieu la nuit, qu'il fût aussi simple que possible, avec deux torches et un ou deux prêtres seulement, et que l'argent ainsi économisé serait employé à doter une jeune fille pauvre[1].

Le Titien et Paul Véronèse étudièrent en passant, et presque à la dérobée, les ouvrages de Michel-Ange, dont le style s'imposait dès lors à toutes les Écoles italiennes. L'étude assidue de la manière du maître florentin fut au contraire l'ambition souveraine de Sebastiano del Piombo, comme plus tard celle de son compatriote le Tintoret. L'invention n'était pas précisément le fort de Sebastiano. Autant que faire se pouvait, il bornait ses compositions à un petit nombre de figures (la *Visitation*, la *Flagellation du Christ*, le *Martyre de sainte Agathe*), et encore celles-ci manquent-elles généralement de pathétique. Grâce à son alliance avec Michel-Ange, il obtint des croquis dont plus d'une fois, affirme-t-on, il tira habilement parti.

La *Résurrection de Lazare*, autrefois à la cathédrale de Narbonne, aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres, doit sa réputation au coloris, qui est incomparable, aussi chaud que puissant, plutôt qu'à la composition, quoique Michel-Ange, comme on sait, n'eût pas dédaigné de conseiller et de guider son ami, je devrais dire son complice. Mais Michel-Ange s'entendait peu à composer un tableau, et l'ordonnance, d'autre part, ne fut jamais non plus le fort du Vénitien. Nous avons donc une scène nombreuse, mais trop dense, mais trop

1. Quelques détails sur l'installation du maître ne seront pas de trop : La maison habitée par Sebastiano del Piombo dans le quartier du Campo Marzo, près de San Giacomo degli Incurabili, comprenait, une « aula », une chambre donnant sur le jardin, trois autres chambres, une « retrocamera », une cuisine, une chambre située près de la porte d'entrée, une autre « retrocamera », une salle à manger (« tinello »), un « cortile », une pièce pour les provisions (« penus »), un grenier et une écurie, occupée, au moment de la mort de l'artiste, par un seul cheval.

confuse, surtout placée en regard de la *Transfiguration* de Raphaël, à laquelle elle devait faire pendant; des gestes violents, mais non point pathétiques, avec quelque chose de tourmenté et d'étriqué; puis une foule de traits véritablement vulgaires : les trois femmes du fond qui se bouchent le nez devant l'infection du cadavre, d'autres femmes qui lavent du linge au bord de la rivière; enfin des types et des costumes hybrides, tenant du genre plus que de la grande peinture d'histoire. Cette pauvreté de style n'a pas dû échapper à la clairvoyance de Raphaël et des siens.

Mais si nous envisageons le coloris, quel éblouissement et comme les insuffisances de la composition disparaissent sous l'éclat de la lumière! Rien que par ses oppositions de tons, dont chacun fait valoir l'autre, Sebastiano a introduit dans le tableau le contraste le plus dramatique, et nous a presque enlevé la faculté de juger à tête reposée. Ces impressions coloristes, plus intimes que celles que provoque le dessin, plus musicales en quelque sorte, annoncent bien les époques où la vigueur de l'esprit commence à fléchir; les facultés sensitives prennent le dessus : époques de décadence, somme toute bien enviables quand il s'agit d'art et que l'on est artiste!

Le paysage du fond — une rivière avec un pont, quelques ruines, des montagnes — n'est pas une des moindres merveilles de la *Résurrection* : aussi limpide que profond, il respire cet abandon et cette mollesse qui distinguent les Vénitiens.

Sebastiano n'eût-il peint que ce tableau, son nom ne périrait pas.

A la *Résurrection de Lazare* succédèrent plusieurs autres compositions religieuses importantes : la *Flagellation du Christ*, dans l'église de San Pietro in Montorio, à Rome (une réplique, de la main du maître, dans l'église de l'Osservanza, à Viterbe), le *Martyre de Sainte Agathe* (1520, au Palais Pitti), la *Visitation* (1521, au Musée du Louvre), le *Christ aux Limbes* et le *Christ montant au Golgotha*, le *Christ portant la croix* (tous trois au Musée de Madrid), une *Pietà*, au Musée de Berlin, et une autre au Musée de l'Ermitage.

Dans le tableau du Louvre, la Vierge, debout, pose une main sur l'épaule de sainte Élisabeth; au fond, deux femmes, puis Zacharie et trois personnages. Disons tout d'abord que ce sujet de la *Visitation* est particulièrement ingrat, et la preuve c'est que Raphaël y a échoué, dans le célèbre tableau de Madrid. Sebastiano, de son côté, a trop resserré ses acteurs et trop ménagé l'air : le fond plaque littéralement contre le premier plan. En outre, les figures ont quelque chose de rond et de vide, à la façon de Fra Bartolommeo. Le peintre vénitien, portraitiste consommé, oubliait évidemment de prendre un modèle quand il traitait un sujet d'histoire.

Sebastiano n'aborda que rarement la peinture profane : outre ses compositions de la Farnésine, on lui attribue la *Mort d'Adonis*, du Musée des Offices.

Comme peintre de portraits, au contraire, le Vénitien s'est placé au premier rang; il sait rendre à la fois la physionomie et les accessoires avec une

ampleur et une souplesse admirables : on s'extasie devant les fourrures, les satins, les bijoux, peints de sa main, non moins que devant la grande tournure de ses héros. Ces effigies, généralement à mi-corps, sont précises comme les portraits de Raphaël, largement traitées comme ceux du Titien. Il s'établit d'ailleurs à ce moment un véritable chassé-croisé d'influences entre Raphaël et son rival : l'un essayait de dérober à l'autre le secret de sa supériorité; Raphaël, cette science du coloris, Sebastiano, cette science du dessin. Aussi les connnaisseurs hésitent-ils sur l'attribution d'une série de portraits : tels sont la prétendue *Farnésine* du Musée des Offices et le *Joueur de violon*.

Parmi les portraits à la paternité desquels Sebastiano semble avoir les titres les plus sérieux, citons la *Jeune Romaine* du Musée de Berlin (ancienne collection de Blenheim; gravée t. II, p. 9), le portrait d'*Andrea Doria*, dans la galerie du même nom à Rome, ceux du pape *Adrien VI*, au Musée de Naples, des cardinaux *Pucci*, au Musée de Vienne, et *Reginald Pole*, à l'Ermitage, de l'*Arétin*, au Musée d'Arezzo. La *Femme à l'éventail*, du Musée de Franfort, si chaude et si puissante, avec ses tons verts si profonds, sa facture si ferme et si assurée, semble sortir du même pinceau, et nullement, comme on l'a prétendu dans les derniers temps, d'un pinceau flamand.



Portrait de Palma le Vieux.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Sebastiano del Piombo ne compta qu'un seul élève, Tommaso Laureti, qui travailla à Bologne, puis à Rome, sous Grégoire XIII, Sixte-Quint et Clément VIII, et encore cet artiste ne tarda-t-il pas à suivre d'autres modèles.

J'étudierai ici un certain nombre d'artistes qui, sortis, comme Giorgione, de l'École de Jean Bellin, ont dans la suite plus ou moins subi l'influence de leur ancien condisciple.

Tel est, en première ligne, Giacomo Palma, surnommé Palma Vecchio — Palma le Vieux, — pour le distinguer de son homonyme (né vers 1480 à Serina ou Serinalta, près de Bergame, mort en 1528, âgé d'une quarantaine d'années seulement)[1]. La vie de ce maître, peu accidentée et d'une extrême fécondité (il laissa en mourant quarante-quatre peintures inachevées!), fut tout entière consacrée à son art. Plusieurs critiques modernes lui attribuent un rôle dans la révolution dont Giorgione fut le promoteur.

Au milieu des incomparables coloristes vénitiens, Palma a sa note à lui : une gamme blonde et limpide et un faire d'une extrême distinction, souple et facile

1. Bibl. : Pasino Locatelli, *Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio ed alle sue Pitture*. Bergame, 1890. — *The Magazine of Art*, avril 1893.

au suprême degré. Ce qu'il recherche, ce n'est pas l'intensité de la coloration, mais sa transparence ; des physionomies douces et sympathiques, trahissant une sorte d'abandon. Aux carnations ambrées de ses concitoyens il oppose des tons nacrés d'une rare délicatesse.

Je ne m'arrêterai pas à décrire les nombreuses peintures de Palma : le sujet en lui-même n'est rien pour ce fortuné rêveur. Des Madones, des Saints, la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, plus rarement des sujets mythologiques (les *Trois Grâces*, au Musée de Dresde), ou historiques (la *Mort de Lucrèce*, figures à mi-corps, au Musée de Vienne), puis, surtout, des portraits : tel est le cercle, peu étendu, dans lequel il tourne.



Sainte Barbe, par Palma le Vieux.
(Église Santa Maria Formosa à Venise.)

Le plus célèbre des tableaux de Palma, la *Sainte Barbe* de l'église Santa Maria Formosa à Venise, montre la sainte debout, les formes opulentes, l'attitude fière, le regard hardi ; soutenant de la gauche d'amples draperies, levant de la droite la palme du martyre, elle incarne à la perfection les belles Vénitiennes du temps. Par la chaleur du coloris, non moins que par l'ampleur du modelé, cette page est digne du Titien. De sentiment religieux, ai-je besoin de l'ajouter, il n'en est plus question. (Les saints placés dans les autres compartiments sont au moins deux fois plus petits que sainte Barbe : disposition peu heureuse, qui rappelle les donateurs microscopiques en honneur au moyen âge.)

A côté de la *Sainte Barbe* je citerai l'*Adam et Ève*, de la galerie de Brunswick, la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, du Musée de Dresde, l'*Adoration des Bergers*, du Louvre. Ce dernier tableau réunit à un coloris merveilleux une action émue et pathétique. L'attitude du jeune pâtre, qui accourt plein d'élan, est véritablement trouvée, et cependant l'artiste n'a pas entendu le flatter : il nous le montre en vrai fils du peuple, en vrai habitant des champs, avec ses culottes déchirées à la hauteur du genou.

Les portraits de femmes de Palma Vecchio se reconnaissent à leur modelé large et sommaire, à leurs tempes limpides, à leur distinction parfois un peu banale, à leur manque d'expression. Telles sont les *Trois Sœurs* du Musée de Dresde et la *Violante* du Musée de Vienne. Un autre portrait, celui du marquis

Frédéric de Mantoue, de la collection Czartoryski, a mérité d'être placé pendant un temps sous le nom de Raphaël, de même que le prétendu *Arioste*, de la National Gallery, a porté le nom du Titien.

Palma Giovane, Palma le Jeune (1544-1628), le petit-neveu de Palma le Vieux, imita surtout le Tintoret. Il prolongea son existence jusqu'en plein XVIIe siècle et échappe par là à notre programme.

Avant de poursuivre l'histoire de l'École vénitienne du XVIe siècle, nous



Les Trois Sœurs, par Palma le Vieux. (Musée de Dresde.)

devons jeter un regard sur une série de maîtres plus ou moins inféodés à cette École, mais appartenant à des cités de la terre ferme.

Outre Giorgione et le Titien, que l'on s'habitue à considérer comme des citoyens de Venise, outre Jean d'Udine, qui a marqué sa place dans les rangs de l'École romaine, le Frioul ou la Marche de Trévise fournirent un contingent des plus brillants (voy. p. 281).

Laissant de côté les Martino di Udine ou Pellegrino di San Daniele († 1547), les Marcello Fogolino, les Pier Maria Pennacchi de Trévise (1464-1528), les Girolamo Pennacchi (1492-1544) et une série d'autres sur lesquels on trouvera les plus amples informations dans toutes les histoires de la peinture italienne, je m'attacherai à un petit nombre de maîtres d'un intérêt plus spécial.

Il résulte de recherches récentes que Morto da Feltre, l'inventeur de la peinture à grotesques (t. II, p. 334), n'a rien de commun avec Lorenzo Luzzo da

Feltre (mort probablement en 1526), qui est l'auteur de différentes peintures conservées à Feltre, au Musée de Vicence et au Musée de Berlin (*Madone trônant entre des Saints*, 1511) [1].

Une personnalité bien autrement tranchée est Giovanni Antonio de Corticellis ou de Sacchis (1483-1539), parfois aussi désigné sous le nom de Licinio ou Regillo, mais plus connu sous celui de son lieu de naissance, Pordenone. Ce maître travailla longtemps dans sa province natale et n'entreprit que tard des excursions dans les autres parties de la Haute Italie, à Venise, à Plaisance, à Gênes, à Mantoue, où il peignit un *Parnasse*, sur la façade du « palazzo del Diavolo ». Fixé définitivement à Venise en 1535, il se rendit en 1539 à Ferrare, où le duc l'avait appelé pour exécuter les cartons d'une *Histoire d'Ulysse*, qu'il se proposait de faire tisser en tapisserie, mais mourut subitement dans cette ville, âgé de cinquante-six ans seulement.



Portrait de Gir. Pennacchi.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

C'était un dessinateur hardi, un coloriste vigoureux, mais dont la manière conserva longtemps quelque chose d'âpre. Il ne sortait guère du cercle religieux, mais ses fresques ou ses retables respirent cette puissance dramatique qui faisait trop souvent défaut aux indolents peintres vénitiens [2].

Nombreuses sont les compositions dont le maître a orné les églises de la terre ferme ou des lagunes, depuis les fresques de Castel Colalto, de Villanuova, de Trévise, de Crémone (Scènes de la vie du Christ, de la Vierge, des Saints, *Évangélistes*, etc.), depuis les retables de Pordenone, d'Udine, de Trévise, ou les volets d'orgues de la cathédrale de Spilimberg, jusqu'à son *Saint Laurent Giustiniani*, de l'Académie de Venise. Dans ce dernier tableau on admire la tenue, la vigueur du coloris, et un certain sentiment de grandeur. Mais Pordenone a prêté le flanc à la critique par une recherche excessive de l'expression et du mouvement. Chacun de ses acteurs vise à l'effet; aucun n'est tout entier à l'action à laquelle il participe. En outre chacun est animé, je devrais dire agité par un sentiment différent (saint Laurent, un livre sous le bras, lève la main pour



Portrait de G.-A. da Pordenone.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

1. Caffi, *Il Morto da Feltro... e Lorenzo di Luzo da Feltro*. Milan, 1889. (Extr. de l'*Archivio storico lombardo*.)

2. Maniago, *Elogio di Giannantonio Pordenone*. Venise, 1886. — Campori : *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1867.

annoncer qu'il va faire un discours; mais personne ne semble disposé à l'écouter!) J'ajouterai que le modelé est cherché et que néanmoins ou peut-être par cela même les têtes manquent de caractère et de vigueur. Il n'y a pas moins d'afféterie, d'enflure, de dislocation, dans *Sainte Catherine disputant avec les docteurs* (Madonna di Campagna à Plaisance). C'est la même préoccupation que chez le Corrège, mais sans le naturel, la grâce, les élans, qui rachètent chez celui-ci des tendances trop profanes.



Saint Onuphre, par Bartolommeo Montagna.
(Chartreuse de Pavie.)

Bernardino Licinio da Pordenone, dont la production est délimitée par les années 1520 et 1544, s'est surtout distingué comme portraitiste (sur le portrait de famille de la National Gallery, voy. p. 143).

Quant à Pomponio Amalteo (1505-1584), le gendre de Giov. Antonio da Pordenone, il a continué la tradition de son beau-père. Ses fresques de l'hôpital de San Vito (*l'Histoire de la Vierge et du Christ*, achevée en 1535) renferment, d'après *le Cicerone*, toutes sortes de traits propres à la peinture de genre.

A Vicence, un peintre d'une rare vigueur, Bartolommeo Montagna († 1523), né, croit-on, à Orzinuovi, dans le Bressan, allie les enseignements des Vivarini et des Bellini à ceux de Mantegna.

Le chef-d'œuvre de ce maître, la *Vierge trônant entre quatre Saints*, au Musée de Brera (1499), réunit l'ordonnance à la fois la plus nette et la plus vivante, le coloris le plus vibrant, les expressions les plus intenses. Nous y trouvons tout ensemble une superbe ordonnance d'architecture, une gamme solide et sonore, des figures pleines de caractère et de tournure (tel le saint Sigismond), des draperies amples,

quoique les plis conservent une certaine raideur, puis des élans de poésie chez les trois anges assis au pied du trône et jouant du violon ou de la mandoline. Cette grande page montre ce que c'est que le style dans la couleur : renonçant



Saint Laurent Giustiniani et d'autres Saints, par G.-A. da Pordenone.
(Académie de Venise.)

aux finesses, Montagna a recherché les oppositions de tons les plus tranchées; aux nuances, il a préféré des accords pleins et savoureux : aussi les toiles de Gentile Bellini et de Carpaccio exposées dans le voisinage paraissent ternes comparées à cette riche et puissante instrumentation.

Les autres compositions de Montagna ne le montrent pas toutes à la même hauteur. Négligeant de propos délibéré ses tableaux de Vicence, de Padoue, de Venise, le *Saint Jérôme* de la collection Morelli à Bergame[1], la *Madone* de la Chartreuse de Pavie (avec saint Jean, saint Onuphre et des anges), je n'insisterai que sur les deux morceaux du Louvre : l'*Ecce Homo* (à mi-corps), avec son torse très écrit et très correctement modelé, quoique sans puissance, et son excellent coloris bronzé, digne d'Antonello de Messine; puis les trois *Anges musiciens*, d'un groupement si heureux et d'une gamme si harmonieuse (quoiqu'ils soient traités comme une grisaille), mais moins ferme et moins brillante que celle du tableau précédent.

Le fils de Bartolommeo, Benedetto Montagna, s'est fait connaître par ses gravures plus que par ses peintures.

Quant à Giovanni Buonconsiglio, surnommé Marescalco, il a pour lui un coloris des plus brillants, sinon la vigueur de conception et la force d'expression de Bartolommeo Montagna.

A Padoue, le séjour du Titien (1509-1511) conquit définitivement les artistes indigènes à la manière vénitienne.

Tout est ténèbres dans la vie et dans l'œuvre de Domenico Campagnola : nous savons seulement que cet artiste travailla avec le Titien aux peintures de la « Scuola del Santo » et de la « Scuola del Carmine », qu'il suivit le maître à Vicence ainsi qu'à Venise[2], qu'il décora une foule d'édifices civils ou religieux de sa ville natale, entre autres le palais de Marco Mantova Benavidès et la Bibliothèque publique (1540), qu'outre le pinceau il mania avec une égale dextérité la plume et le burin, enfin que ses estampes et ses dessins offraient tour à tour une fermeté qui faisait penser à Mantegna ou une souplesse qui se ressentait de la fréquentation du Titien. Ce maître très distingué prolongea son existence jusqu'en 1564 au moins : à cette date il fut chargé de peindre pour la cathédrale de Padoue les quatre saints protecteurs de la cité.

Aujourd'hui, par suite d'un de ces entraînements auxquels la critique contemporaine ne sait pas suffisamment résister, voilà que l'on gratifie tout à coup l'artiste padouan d'une série de tableaux jusqu'ici inscrits sous le nom de Giorgione (le *Concert* du palais Pitti et le *Concert champêtre* du Musée du Louvre) ou de dessins auparavant considérés comme des Titien authentiques (l'*Enlèvement d'Europe*, le *Jugement de Pâris*, du Musée du Louvre, etc.). C'est plus que jamais le cas, pendant que les grammairiens discutent, de nous défier des hypothèses pour ne nous attacher qu'aux vérités patentes.

Si Vérone n'échappe pas davantage au joug vénitien, elle compte du moins

1. *Archivio storico dell' Arte*, 1892, p. 225.

2. BIBL. : Galichon, *Domenico Campagnola*, Paris, 1864. — Gronau : *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1894.

des esprits mieux trempés. Aux Liberale, aux Falconetto, aux Caroto, aux Girolamo dai Libri, aux Francesco Morone et autres (voy. t. II, p. 295, 605-606) font suite la dynastie des Bonifazio, Brusasorci et surtout le grand Paul Véronèse.

Domenico Riccio, surnommé Brusasorci (1494-1567), brille surtout comme peintre de façades et comme décorateur : son principal titre de gloire est la grande peinture du palais Ridolfi à Vérone, le *Couronnement de Charles-Quint*, le *Cortège triomphal de Clément VII et de Charles-Quint à Bologne*,



Anges musiciens, par Bartolommeo Montagna.
(Musée du Louvre.)

où le Cicerone relève une composition ingénieuse et vivante, un coloris franc et clair.

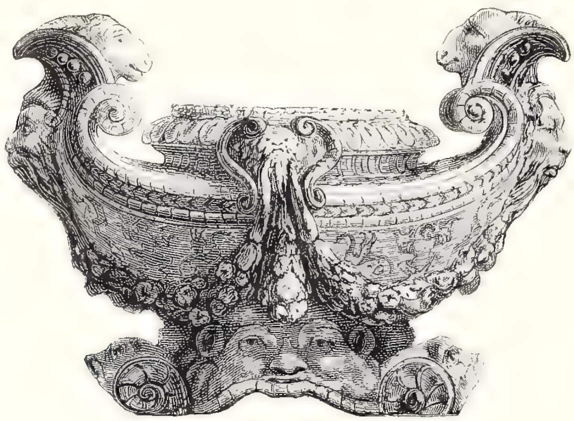
Les Bonifazio (l'aîné, né à Vérone, mort vers 1540; le second, né en 1494, mort en 1553; le troisième, né à Venise, travaillait entre 1555 et 1579) forment un groupe distinct dans l'École vénitienne[1]. Sans que l'on sache au juste quels liens de parenté les unissaient les uns aux autres, leurs tableaux offrent un grand air de famille et il n'a pas été possible d'établir rigoureusement la part d'un chacun. Des *Madones*, des *Saintes Familles*, des *Adorations des Mages*, des *Saintes Cènes*, *le Festin du Mauvais Riche*, tel est le cycle dans

1. Bibl. : Sernagiotto, *Discorso sopra il celebre pittore Bonifacio Veneziano*. Venise, 1883. — Frimmel : *Repertorium*, 1884, p. 1 et suiv.

lequel ils tournent. Ils y apportent, à des degrés différents, l'habileté de coloristes élevés à l'École de Giorgione et du Titien, et les tendances profanes propres à l'École vénitienne; parfois même ils tombent déjà dans la banalité.

Le Louvre possède trois tableaux attribués au second des Bonifazio, celui qui mourut à Venise en 1553 : deux *Saintes Familles* et une *Résurrection de Lazare.* On y remarque un coloris brillant, quoique lourd, et la tendance à composer au moyen de tons, non au moyen de lignes. Ce que l'on pourrait appeler la charpente de la composition disparaît de plus en plus; la perspective aérienne, une perspective de sentiment, y remplace la perspective linéaire, si développée chez Paul Véronèse, de même que le paysage s'y substitue aux fonds d'architecture.

Rien n'est moins littéraire que les peintures des Bonifazio : elles peuvent charmer la vue, éveiller des impressions agréables; elles parlent rarement à l'esprit.



Salière à grotesques. (Fabrique d'Urbino.)
Collection Gustave de Rothschild.



Jupiter et Antiope, par le Titien. (Musée du Louvre.)

CHAPITRE VIII

LE TITIEN.

L'œuvre de Giorgione, malgré ses hautes qualités, avait quelque chose de fragmentaire, d'épisodique, et parfois d'incohérent. Il était réservé à son immortel émule de développer avec une ampleur et un éclat incomparables le programme ébauché sur quelques points seulement. Le secret dont le Titien enrichit à son tour la peinture vénitienne, la conquête qui forme son plus beau titre de gloire, ce n'est pas tel ou tel perfectionnement de l'ordre technique — entente du clair-obscur, chaleur du coloris, vigueur du modelé, — c'est la fougue de la conception, la puissance dramatique, l'éclat de la mise en scène, inconnus avant lui à n'importe lequel d'entre ses compatriotes. Dans la longue série de chefs-d'œuvre qu'il nous a laissés, le Titien a montré que l'on peut être un peintre de premier ordre sans sacrifier les droits de la raison ou de l'imagination; chez lui les prodiges de l'exécution reçoivent une consécration de plus

de toutes les ardeurs, de tous les trésors, que recelait son âme si vibrante, si généreuse, si profondément humaine[1].

Tiziano (diminutif de Tizio ou Titius) Vecelli naquit, en 1477, à Pieve di Cadore, petit bourg situé presque à l'extrémité septentrionale de la Vénétie, dans un paysage montueux, âpre et grandiose, encore relevé par des rochers de dolomite, semblables à d'immenses stalactites. Ces parages servaient d'asile à une population plus rude que raffinée; en 1508, au moment même où le Titien remportait ses premiers succès, elle se signala par sa vaillante résistance aux armées de l'empereur Maximilien. Semblable en ceci à ses émules Giorgione et Paul Véronèse, ainsi qu'à tant d'autres représentants de l'École vénitienne, le Titien était donc originaire, non de Venise même, mais d'un des nombreux territoires que la République possédait sur la terre ferme. Son père, Gregorio Vecelli, appartenait à une famille honorable de Cadore : il se distingua tour à tour comme administrateur, comme jurisconsulte et comme soldat. De ses quatre enfants — deux garçons et deux filles — le Titien était le second; l'aîné, François, devint, comme lui, peintre. Les deux enfants passèrent leurs premières années au milieu des paysans et des bûcherons : il fallut que leur vocation fût bien énergique pour que leur famille consentît si facilement à la favoriser.

Le Titien avait une dizaine d'années lorsque son père l'envoya avec son frère à Venise chez leur oncle. On ignore quels furent les débuts des deux Cadorins. Il semblerait qu'ils fréquentassent d'abord l'atelier d'un mosaïste, puis celui des deux frères Bellin. Quant à leurs rapports avec Giorgione, il suffit de rappeler que le Titien, aussi âgé que lui, fut son imitateur plutôt que son élève.

Jusque vers l'âge de trente ans, le jeune artiste de Cadore fit peu parler de lui : on sait si le temps ainsi perdu fut regagné dans la seconde partie de cette existence, qui fut la plus longue du siècle. La lenteur de son développement jure avec la précocité de l'immense majorité de ses contemporains, et tout d'abord avec celle de Giorgione, qui parut et passa comme un météore. Raphaël également, sans avoir été l'enfant prodige que l'on s'est plu à mettre en scène, ne comptait que vingt-six ans lorsqu'il peignit la *Dispute du Saint Sacrement*. Michel-Ange était plus jeune encore lorsqu'il sculpta la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome et le *David*, qui fixèrent les premiers sur lui l'attention de

1. Bibl. — Crowe et Cavalcaselle, *Tiziano* ; 2 vol. Florence, 1878. — Lafenestre, *le Titien*, Paris, s. d. (comme toutes les publications antérieures sont résumées et condensées dans ces deux ouvrages, il serait superflu d'en donner ici la bibliographie). — Cavalcaselle : *Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 1-8. — Justi : *Annuaire des Musées de Berlin* de 1894. — Voy. en outre, ci-dessus, p. 51-52 (*l'Assomption de la Vierge* et *la Mise au Tombeau*), p. 60-61 (détails sur l'intérieur du Titien), p. 98 (*l'Amour sacré et l'Amour profane*), p. 116-117, 121-126 (attitude du Titien vis-à-vis de l'antiquité), p. 141-142 (les portraits du Titien), p. 175-176 (jugement de l'Arétin sur le Titien), p. 413-417 (l'ordonnance et l'exécution chez le Titien), p. 460 (les paysages du Titien).

l'Europe artiste. Titien, au contraire, longtemps obscur, s'affirma tardivement; mais aussi, soixante années durant, sans effort comme sans fatigue, il sut charmer l'Europe par la magie de sa palette, la plus savoureuse et la plus éclatante qui fut jamais.

La chronologie des ouvrages exécutés par le Titien jusque vers l'âge de quarante ans est des plus confuses. A peine si l'on a pu établir qu'il travailla en 1508 aux fresques du « Fondaco dei Tedeschi », à partir de 1509 aux peintures de la « Scuola del Santo » à Padoue, qu'entre 1513 et 1518 il décora une partie de la salle du Grand Conseil au palais des Doges, qu'entre 1516 et 1522 il exécuta, à Venise même, les tableaux destinés au palais des ducs de Ferrare. Si nous savons que le *Saint Marc trônant* a pris naissance en 1512 et l'*Assomption de la Vierge* en 1518, nous en sommes réduits à ignorer et la date du *Christ au denier*, et celle de l'*Amour sacré et profane*, et celle de la *Présentation de la Vierge au Temple* et de bien d'autres pages célèbres.



Portrait du Titien.
D'après la gravure d'Augustin Carrache.

Un de ses premiers tableaux, *le Pape Alexandre VI présentant à saint Pierre l'évêque Pesaro*, peint à ce que l'on croit entre 1501 et 1503 (au Musée d'Anvers), offre déjà cette tonalité chaude, ce faire facile, cette grande tournure qui deviendront comme la signature du maître. En même temps le Titien s'efforçait, dans une série de Madones, la plupart représentées à mi-corps, de renouveler par toutes sortes d'artifices un thème vieux de dix siècles. Telles sont *la Vierge au Parapet* ou *la Bohémienne* (ainsi nommée à cause de son teint basané), au Musée de Venise, *la Vierge aux Cerises*, au même Musée, *la Vierge aux Roses*, au Musée des Offices, etc.

En 1508, la réputation du peintre de Cadore est assez solidement établie pour

que le Sénat de Venise lui confie, concurremment avec Giorgione, la décoration du « Fondaco dei Tedeschi ». — Il ne reste que des fragments de ces fresques.

Vers 1509, l'artiste se rend à Padoue, où il peint, également à fresque, dans la « Scuola del Santo », trois scènes de l'*Histoire de saint Antoine de Padoue* : le saint faisant proclamer par un nouveau-né l'innocence de sa mère, l'époux jaloux tuant sa femme, le saint guérissant le pied du jeune homme. Dans l'esquisse originale de la seconde scène, un incomparable dessin à la plume, conservé à l'École des Beaux-Arts, il fait preuve d'une souplesse, d'une liberté et d'une harmonie indéfinissables, se montrant à la fois le dramaturge consommé et le peintre que chacun sait. Ces compositions étaient terminées en 1511 : elles complétaient le cycle auquel avaient travaillé Domenico Campagnola de Padoue, puis Giovanni Contarini.

Lorsque le Titien se fixa de nouveau à Venise, Giorgione venait de mourir, et Jean Bellin touchait à l'extrême vieillesse. Il se trouva donc naturellement appelé à prendre le premier rang dans l'École vénitienne ; aussi, à partir de ce moment, sa vie ne fut-elle plus qu'une longue suite de succès, de triomphes : choyé par ses concitoyens, qui lui accordèrent en 1516 la charge si enviée de contrôleur du « Fondaco dei Tedeschi », devenue vacante par la mort de Bellin, adulé par tout ce que l'Europe comptait d'illustrations quelconques — poètes, savants, souverains, — il avait peine à suffire aux commandes. De près et de loin, on lui demandait des tableaux de sainteté, des compositions mythologiques, des portraits. Un tel engouement se comprend : qui savait comme lui rendre les riches carnations, les lèvres sensuelles, les yeux riants, les chevelures blondes ou rutilantes (combien n'y a-t-il pas déjà de Rubens chez lui! Vasari se sert de l'expression de « carnoso » (mot à mot : charnu) pour définir ces figures avec leurs chairs et leurs carnations si merveilleusement fixées sur la toile). Bientôt il n'y eut plus d'église de la Haute Italie qui ne tînt à honneur de posséder un retable signé de ce nom illustre, plus de grand seigneur qui ne voulût poser devant lui,

L'artiste profita du changement de situation pour se marier : de ce mariage on ne sait qu'une chose, c'est que sa femme s'appelait Cécile : donna Cecilia. On incline à croire qu'elle avait Venise pour patrie. Sa mort, arrivée en 1530, porta à son époux un coup cruel, car l'union — tout nous autorise à l'affirmer — avait été des plus heureuses, et le maître, au milieu des grandeurs, resta toute sa vie profondément attaché aux affections de famille. Il tomba malade de chagrin. Renonçant à prendre une autre compagne, il fit venir sa sœur Ursule pour tenir désormais sa maison et prendre soin de ses enfants.

Ceux-ci doivent être présentés au lecteur. L'aîné, Pomponio, était destiné à l'état ecclésiastique; aussi son père s'occupa de bonne heure de lui procurer un canonicat; il y réussit au prix des plus grands efforts, car Pomponio était un fort mauvais sujet; sans cesse il fallait le morigéner, tâche dont se chargeait



L'Assassinat d'une femme par son mari. Étude pour la peinture du « Santo » de Padoue, par le Titien. (Musée de l'École des Beaux-Arts.)

volontiers l'Arétin, transformé pour la circonstance en moraliste et pédagogue. Ce fils indigne gaspilla l'héritage paternel et mourut misérablement quelques années après son père.

Le second fils, Orazio, doit sa célébrité au sonnet d'Alfred de Musset plutôt qu'à ses peintures. Né en 1515, enlevé par la peste à l'âge de soixante et un ans, en même temps que son père, il n'eut d'autre ambition que de travailler sous les ordres et aux côtés d'un tel initiateur. On cite de lui quelques portraits, entre autres celui du *Joueur de viole Battista Siciliano.* Malgré la douceur de son caractère, Orazio fut victime d'un attentat, dont les mobiles ne sont pas encore expliqués : il habitait, à Milan, le palais de Leone Leoni d'Arezzo, le sculpteur fameux et le non moins fameux spadassin, lorsque celui-ci l'attaqua à l'improviste, sans prétexte plausible, et d'un coup de poignard le blessa dangereusement à la tête. Le Titien, qui montrait dans toutes ses actions la ténacité du montagnard, obtint à force de démarches que l'assassin de son fils fût banni.

La favorite du Titien était sa fille, Lavinia. Non content de reproduire à tout instant ses traits (Musées de Dresde, de Berlin, etc.), il la garda auprès de lui le plus qu'il put, en père à la fois tendre et jaloux. Elle comptait environ vingt-six ans quand il se décida enfin à la marier, en 1555, à un gentilhomme de Seravalle. La dot qu'il lui donna (2400 ducats, plus de 120000 francs de notre monnaie) était probablement la plus riche que fille d'artiste eût reçue jusque-là. Le Titien eut la douleur de survivre à sa fille bien-aimée : Lavinia mourut en 1561 ou 1562, après avoir mis au jour six enfants.

Rappelons, avant d'aller plus loin, que l'amour de la peinture était héréditaire dans cette famille. Outre le Titien et son fils Orazio, Marco Vecellio (1545-1611), Cesare Vecellio, le dessinateur du célèbre recueil de costumes, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo* (Venise, 1589), Fabrizio Vecellio, Tommaso Vecellio (né vers 1570), et surtout le Tizianello (né en 1570, mort vers 1650), se sont acquis une notoriété plus ou moins grande.

Le coup d'œil jeté sur le caractère et les habitudes du maître nous a fait comprendre ses aspirations et sa manière de travailler (voy. p. 60). J'ajouterai ici qu'autant son génie lui avait suscité d'admirateurs, autant son aménité, ses belles manières lui valurent d'amis. Parmi eux, les littérateurs tenaient la première place, alliance féconde qui répandit sa gloire au loin. L'Arioste le chanta dans son *Roland furieux*; le cardinal Bembo fit sonner ses louanges aux oreilles du Pape; l'Arétin, fixé à Venise après sa fuite de Rome, le prôna dans ses lettres et dans ses poésies, en donnant de ses créations l'analyse la plus pénétrante, la plus lumineuse (voy. p. 175). Je me hâte d'ajouter, à la décharge du peintre, que, tout en fréquentant ce personnage peu recommandable, il se gardait de s'associer à ses orgies; l'Arétin connaissait si bien la gravité de ses mœurs, qu'il lui arriva plusieurs fois de s'excuser auprès de lui de ne pas l'inviter, parce qu'il avait ce jour-là trop mauvaise compagnie.

Si, au moment de reprendre l'étude de l'œuvre du Titien, nous nous attachons à l'ordre chronologique, nous avons à compter d'abord avec le *Saint Marc trônant au milieu de quatre Saints,* exécuté en 1512, peu de temps après le retour de Padoue (sacristie de Santa Maria della Salute). Le maître montre dans cette composition qu'il sait à la fois créer les figures les plus imposantes et les placer, par la puissance de son coloris, dans un milieu idéal, où elles sont comme transfigurées; seul le saint assis au fond sur une sorte de piédestal pèche par son attitude guindée : on dirait qu'il ignore la présence des quatre personnages debout à ses pieds. Les auteurs du *Cicerone* croient reconnaître dans ce tableau l'influence de Fra Bartolommeo della Porta, le souverain maître de l'art de l'ordonnance, qui avait visité Venise en 1506. Il est certain que le peintre dominicain, à son tour, éprouva l'influence de ses hôtes vénitiens : à partir de ce moment, son coloris acquit une intensité et un éclat qui détonnent au milieu des pâles colorations de l'École florentine.

La mort de Jean Bellin valut au Titien une commande d'un intérêt capital : la décoration d'une des salles de ce château de Ferrare dans lequel s'étaient déroulés tant de drames. Appelé au mois de février 1516 à la cour d'Alphonse d'Este et de Lucrèce Borgia, il se contenta d'abord de terminer la *Bacchanale,* laissée inachevée par Bellin; puis il peignit, à Venise même, selon toute probabilité, les compositions destinées aux autres parois de la salle (voy. t. II, p. 274-275).

Pour être vif comme la poudre, le duc Alphonse n'en montrait pas moins de ténacité dans ses rancunes; nul Mécène de la Renaissance ne se mit aussi souvent en colère. Le Titien, de son côté, était débordé : on juge si les froissements manquèrent; rien de plus édifiant que la lettre du 29 septembre 1519 : « Dites-lui, de notre part, écrit entre autres choses le duc à son agent, que nous sommes surpris de ce qu'il ne veuille pas finir notre peinture et qu'il faut de toute manière qu'il vienne y donner la dernière main, sinon nous en éprouverons un vif ressentiment et nous lui démontrerons qu'il a desservi une personne qui saura le desservir à son tour.... » Le moyen de braver de telles menaces! L'artiste s'empressa d'accourir. La correspondance à laquelle nous venons d'emprunter cet échantillon du style épistolaire de l'époux de Lucrèce Borgia nous fait connaître un autre trait non moins curieux : le duc, soit par esprit d'économie, soit pour enlever tout prétexte de retard, fournissait la toile et les couleurs. Rappelons que rien ne jure plus avec les procédés autocratiques d'Alphonse d'Este que les égards, les attentions délicates, prodigués au Titien par une famille voisine, proche parente des ducs de Ferrare : je veux parler des Gonzague, marquis, puis ducs de Mantoue; ils ne cessèrent de traiter l'artiste vénitien en ami, non en fournisseur.

Il fallut toute la diplomatie propre au Titien pour que ses relations avec un tel Mécène se poursuivissent, sans secousse trop violente, pendant près d'un quart de siècle. Il dut consentir à pourtraire, non seulement le souverain, mais

encore sa favorite. Il est en effet aujourd'hui admis que le portrait connu sous le nom de *Belle du Titien* (au Salon carré du Louvre) se rattache à un des nombreux séjours faits à Ferrare. Il représente, affirme-t-on, Laura Dianti, la fille d'un chapelier, devenue la maîtresse du duc, et quelque temps après unie à ce prince, à ce qu'il semble, par un mariage morganatique. Cette figure reparaît plus d'une fois dans l'œuvre du Titien, avec ses lèvres sensuelles, ses yeux brillants, sa poitrine opulente, notamment au Musée des Offices, où elle est costumée en *Flore*.

Revenons à l'histoire de la décoration du château de Ferrare, point de départ des relations du peintre vénitien avec la famille d'Este. Les sujets imposés au Titien (on suppose qu'ils lui avaient été désignés par l'Arioste) trahissent les tendances si essentiellement profanes de la cour de Ferrare. Pour compléter la décoration de la salle qu'ornait déjà la *Bacchanale* de Jean Bellin, il dut peindre, dans le premier compartiment, un *Fleuve de vin rouge*, sur les bords duquel se trouvaient des chanteurs et des musiciens, hommes ou femmes, à moitié ivres, entre autres une femme nue endormie, d'une rare beauté. Dans un second compartiment prit place une *Fourmilière d'Amours*, nus, joufflus, jouant, folâtrant de mille manières; à droite, une statue de Vénus, puis deux femmes, dont l'une, remarquable par ses bras énormes, s'élance comme furieuse, par un mouvement dépourvu de tout rythme. — Ce tableau, qui se trouve, comme le précédent, au Musée de Madrid, obtint un succès extraordinaire; il servit de modèle au Dominiquin, à l'Albane, à Rubens et à bien d'autres.

Pour thème du troisième tableau, exécuté en 1522 (aujourd'hui à la National Gallery), le Titien choisit la *Rencontre de Bacchus et d'Ariadne*. Peut-être suivit-il l'indication donnée par l'Arioste; en tout cas il s'inspira du poème de Catulle. La composition est quelque peu incohérente et déhanchée : Bacchus, se jetant à bas de son char, a l'air d'invectiver Ariadne; sa main gauche, lancée derrière lui, indique un objet que l'on n'aperçoit ni ne devine. On comprend que ces gestes véhéments inspirent à l'abandonnée de la terreur plutôt que de la confiance : elle lève une main comme pour se défendre, et ramène de l'autre sur son dos sa draperie — une sorte de chemise, — absolument comme si elle se préparait à prendre la fuite. Le petit satyre qui mène en laisse une tortue forme un motit charmant, mais quelque peu étranger à l'action.

Les relations du Titien avec les princes d'Este duraient encore en 1535, époque à laquelle le maître fit un court séjour à Ferrare. De ce séjour date peut-être le portrait d'*Hercule II* (Musée de Madrid et collection Édouard André; voy. p. 262).

Non moins fructueuses que les relations avec la Cour de Ferrare furent celles avec la Cour de Mantoue : le duc Frédéric de Gonzague et sa mère Isabelle d'Este demandèrent à l'artiste, outre toute une série de portraits (celui de la marquise *Isabelle*, au Musée de Vienne), des *Baigneuses*, une *Vierge au lapin*

(au Musée du Louvre), un *Saint Sébastien*, un *Saint Jérôme en pénitence*, une *Madeleine*, un *Enlèvement de Proserpine*.

A la première période de la carrière du Titien appartiennent deux tableaux célèbres entre tous, relevant, l'un de la peinture religieuse, l'autre de la peinture allégorique.

On a souvent prétendu que le *Christ au denier*, le chef-d'œuvre du Musée de Dresde, avait été peint pour le château de Ferrare, où, par une association d'idées choquantes, il aurait été exposé dans la même salle que la *Bacchanale*. Il faudrait, dans cette hypothèse, admettre qu'il est postérieur à l'année 1516. M. Morelli, d'accord, pour une fois, avec MM. Crowe et Cavalcaselle, affirme qu'il remonte plus haut et qu'il a pris naissance en 1508.

Il est à peine besoin de décrire cette page, tant elle est fameuse. Le Christ, à mi-corps, figure aussi majestueuse que sereine, pleine de tendresse et de grandeur, prononce les mots : « Rendez à César ce qui est à César », tandis que son doigt, légèrement tendu, indique la pièce de monnaie que lui montre son interlocuteur, un pharisien aux traits rusés et énergiques. C'est tout un drame que cette juxtaposition de deux acteurs; un de ces drames intimes, mis en faveur par Léonard de Vinci dans la peinture de Sainte-Marie des Grâces : un sourire, la contraction des sourcils, un geste, y suffisent pour traduire soit les luttes de l'âme, soit de sublimes doctrines. Moins encore que la *Cène* de Léonard, le *Christ au denier* trahit l'effort : il semble venu d'un jet, tant les attitudes ont de naturel et de noble aisance. Quelle souveraine distinction surtout dans la pose de la main du Christ, dans cette sorte d'abandon qui caractérise les natures d'élite, et qui jure avec la tension ou l'affectation dès lors inséparables de l'École florentine! C'est que chez le Titien « tout conspire à l'unité du dessin général; on sent qu'y ajouter quelque chose serait en gâter l'économie, et qu'on n'en peut rien retrancher sans l'affaiblir [1] ».

En 1508 également, s'il faut en croire MM. Burckhardt et Bode, aurait pris naissance le merveilleux tableau de la galerie Borghèse, pour lequel un amateur parisien a offert récemment la somme fabuleuse de six millions : *l'Amour sacré et l'Amour profane* (gravé p. 449). Il est impossible de peindre avec des paroles l'éloquence des lignes, la magie du coloris, ces tons chauds et suaves, qui plongent l'œil dans un océan de délices : on dirait des fleurs qui prennent naissance sur un torrent de lave, tant elles réunissent de fraîcheur et d'éclat. Et que de motifs charmants dans cette allégorie, vis-à-vis de laquelle on éprouve à peine la tentation de s'enquérir de l'idée mise en œuvre par le peintre! S'agit-il du vrai amour et de la coquetterie, des vierges sages et des vierges folles (cette dernière hypothèse a pour elle la présence d'une lampe entre les mains d'une des deux héroïnes; voy. p. 124)? Peu importe.

1. Bouillier, *l'Art vénitien*, p. 81-82.



La mise au Tombeau, par Le Titien. (Musée du Louvre)

Dans *l'Amour sacré et l'Amour profane* la composition se distingue par une liberté qui aurait pu faire envie à Giorgione : D'un côté, une femme, aux cheveux blonds flottants, est assise nonchalamment sur le bord d'un bassin en forme de sarcophage, dans lequel un Amour nu plonge le bras; une de ses mains, gantée, repose sur ses genoux; l'autre, nue, s'appuie sur un vase; sa physionomie trahit la lassitude, presque l'ennui, et la rose effeuillée jetée à côté d'elle peut à cet égard passer pour le symbole de son état d'âme. A l'extrémité opposée du bassin se tient, moitié debout, moitié assise, une seconde femme, nue à l'exception d'une draperie qui flotte sur son bras gauche et qui recouvre son sein : élevant d'une main une lampe allumée, elle se tourne, comme pour l'exhorter ou l'implorer, vers sa compagne; mais celle-ci fait la sourde oreille. Ses traits respirent autant de douceur que de noblesse (dès cette époque le Titien savait donner à ses physionomies l'expression la plus touchante). Le bouquet d'arbres qui s'élève derrière la fontaine sert à faire ressortir les carnations éclatantes des deux héroïnes. Au fond s'étend un paysage, fouillé plutôt que disposé par grandes masses : on y compte deux villages, de nombreuses collines, une foule de figures, deux lapins qui grignotent, un berger et son troupeau, des chasseurs. Prenons note de cet amour du détail : le Titien ne devait pas tarder à simplifier, à résumer, à condenser et à créer des paysages qui seront dramatiques, même en l'absence de personnages.



La Vierge des Pesaro, par le Titien.
(Église des Frari.)

A ne s'attacher qu'à la multiplicité des sujets que le Titien a puisés dans la mythologie ou dans l'histoire ancienne, à ne tenir compte que des nombreux emprunts qu'il a faits aux marbres ou aux pierres gravées, on se figure volontiers qu'il sacrifiait, autant que les Florentins et les Romains de son temps, à l'idole classique. En réalité, un abîme le sépare d'eux. Dans l'interprétation même des sujets, le peintre vénitien n'affiche pas moins d'indépendance (voy. p. 116-117, 125-126).

Tel est le point de vue auquel il faut se placer pour apprécier le célèbre tableau du Musée de Madrid, *Vénus et Adonis*. La composition est des plus simples : la déesse, assise et se montrant de dos, se retourne pour saisir par la taille Adonis qui s'apprête à partir pour la chasse, le javelot dans une main, la laisse des chiens dans l'autre. Le torse de l'héroïne est fort beau, moins savamment modelé que chez Michel-Ange, mais tout aussi sûr. Quant à la figure de son amant, elle a quelque chose à la fois de robuste et de fier : je ne saurais mieux la comparer qu'à certaines figures de Sodoma, telles que le *Saint Victor* du Palais public de Sienne. Éros, sommeillant sous un bouquet d'arbres, complète la scène. Ce n'est au fond qu'une idylle, mais elle est exquise.

Des grandes compositions religieuses du Titien, il en est trois qui méritent de nous arrêter particulièrement : la *Vierge des Pesaro*, le *Saint Pierre martyr*, la *Présentation de la Vierge au Temple*[1].

Dans la *Vierge des Pesaro*, peinte entre 1521 et 1526, pour l'église des Frari, où elle se trouve encore, le Titien reprend le thème des *Saintes Conversations*, si familier à ses devanciers vénitiens, mais avec quelle émotion en plus! Les saints et les donateurs ne sont plus rangés symétriquement aux côtés de la Vierge : par une inspiration aussi originale que profondément pittoresque, le maître a placé la mère du Christ au sommet d'un escalier, qu'encadrent deux imposantes colonnes, dont l'extrémité supérieure va se perdre dans les airs. Marie s'incline avec autant de grâce que de componction; l'enfant au contraire, joyeux et mutin, s'appuie d'un pied sur le genou de sa mère, tandis qu'il lève l'autre par un de ces gestes enfantins dont le Titien semble avoir pour ce cas spécial dérobé le secret à Raphaël. Plus loin, d'un côté, saint François présentant les membres de la famille Pesaro, dévotement agenouillés au bas des marches; de l'autre, saint Pierre tenant un livre; puis, au premier plan, un guerrier nu-tête (c'est l'évêque-soldat Jacopo Pesaro), brandissant d'une main un étendard et saisissant de l'autre les fers de deux chrétiens faits prisonniers par les Turcs. Près de lui un autre donateur à genoux. Dans les airs, sur un nuage, deux anges qui tiennent une croix et servent de couronnement à cet ensemble, mouvementé et dramatique plus que ne l'avait été jusqu'à ce moment n'importe quel tableau vénitien (voy. aussi p. 454).

1. Sur l'*Assomption de la Vierge* et la *Mise au Tombeau*, voy. ci-dessus, p. 51-52.

Le *Saint Pierre martyr*, ou l'*Assassinat de l'inquisiteur Pierre*, comme l'appelle l'irrévérencieux Stendhal (peint en 1530, pour l'église Saint-Jean et Saint-Paul), tire son originalité et sa puissance de l'incomparable paysage, de ce bouquet d'arbres sous lesquels est tombée la victime et au-dessus desquels apparaissent deux anges portant la palme du martyre. Les gestes ont ici un imprévu et une éloquence que peu de dramaturges ont égalés : le compagnon qui jette les bras en arrière, muet d'horreur; le saint qui, renversé sur le bras droit, lève le bras gauche pour montrer le ciel, rattachant ainsi la partie inférieure de la composition à la partie supérieure, je veux dire aux deux anges; enfin le meurtrier farouche brandissant le glaive, tout cela est d'une vie et d'une énergie indicibles. On a constaté dans les figures l'influence de Michel-Ange, qui séjourna précisément à Venise vers cette époque. Le fait est que le *Saint Pierre martyr* abonde en attitudes dramatiques dignes d'un tel modèle; ces attitudes sont toutefois infiniment moins forcées que dans les peintures de la Sixtine. — On sait qu'en 1867 un incendie a détruit ce chef-d'œuvre : heureusement, les copies ne manquent pas. Parmi elles, la plus recommandable par sa fidélité est celle que possède l'École des Beaux-Arts.



Spectateurs de la Présentation de la Vierge au Temple.
Par le Titien.
(Académie de Venise.)

Le plus grand tableau du Titien ainsi que de toute l'École vénitienne — et ce n'est pas peu dire, — la *Présentation de la Vierge au Temple*, forme à la fois le triomphe de la mise en scène et du coloris; tout y est digne d'admiration : l'éclat et la fermeté du ton, à la fois frais, savoureux et éblouissant, ce noble paysage, cette architecture grandiose, cette foule mouvementée, en qui l'émotion et l'enthousiasme débordent, enfin ce contraste si dramatique : la Vierge seule, tout enfant encore, gravissant les degrés de l'escalier monumental, au sommet duquel se tient le grand prêtre, revêtu

du costume le plus pompeux (voy. la gravure reproduite ci-dessus, p. 453[1]).

Avec ces pages prodigieuses, la peinture religieuse avait dit son dernier mot. Quel que soit l'intérêt des nombreuses autres compositions du maître qu'il nous reste à mentionner, ce serait une profanation que de les analyser à la suite de chefs-d'œuvre dont rien n'approche. Restons sur cette impression bienfaisante, et admirons la liberté du génie, ce privilège de conserver sa chaleur et son enthousiasme dans les époques de décadence : aucun artiste, à cet égard, n'a poussé la puissance d'abstraction plus loin que le Titien.

Les années 1530-1531 correspondent, dans la biographie du Titien, à plusieurs événements assez importants pour être rapportés ici : la mort de sa femme, ses premiers travaux pour Charles-Quint, son installation dans la maison qu'il devait habiter jusqu'à sa mort.

Particulièrement intimes et fécondes furent les relations du maître avec la famille impériale : il peignit les portraits de Charles-Quint, de sa femme, de son fils Philippe II, de son frère Ferdinand, roi des Romains, et des enfants de celui-ci. Selon toute probabilité, la présentation de l'artiste à l'empereur remontait aux dernières semaines de l'année 1529, c'est-à-dire à la fameuse entrevue de Bologne, où Charles-Quint et Clément VII scellèrent leur réconciliation. En 1532, lors de la seconde entrevue de Bologne, Charles-Quint lui envoya l'ordre formel de se rendre auprès de lui.

Au risque d'interrompre l'ordre chronologique, je terminerai dès à présent l'histoire des rapports du Titien avec Charles-Quint et les siens. En 1548, le maître, qui ne comptait pas moins de soixante-dix ans, se rendit à Augsbourg où l'empereur venait de convoquer la Diète, la réunion la plus extraordinaire de grands personnages allemands, flamands, italiens et espagnols, que l'on eût vue de mémoire d'homme. Il passa dix mois dans cette ville, que tant de liens rattachaient dès lors à l'Italie, et y exécuta le portrait équestre de Charles-Quint, représenté sur le cheval qu'il montait à la bataille de Mühlberg, puis le portrait du même souverain assis (à la Pinacothèque de Munich, voy. p. 142). C'est à cette occasion que l'empereur, d'après la légende, aurait ramassé son pinceau et aurait répondu au peintre, qui s'agenouillait devant lui pour s'excuser : « Titien est digne d'être servi par César ».

Une kyrielle d'autres portraits prit naissance à Augsbourg : signalons parmi eux ceux de l'Électeur de Saxe, le vaincu de Mühlberg (Belvédère de Vienne), du chancelier Granvelle (Musée de Besançon), de sa femme et de son fils, le cardinal.

1. Le Titien ne reculait pas devant les détails familiers, témoin la vieille marchande d'œufs assise au bas de l'escalier du premier plan. Cependant, dans cet escalier, vu de profil et dont la coupe occupe une si grande place, dans cette vieille, dans le torse antique revêtu d'une cuirasse exposé auprès d'elle, il y a une absence de pensée qui finirait par lasser.

En 1550, nouveau voyage à Augsbourg. Cette fois l'empereur demanda le portrait de l'héritier présomptif d'une partie de ses États, le jeune Philippe d'Espagne (Musée de Madrid; une réplique au Musée de Naples).

Charles-Quint voulut même associer son peintre favori au dernier acte de sa carrière, à cet acte de pénitence sans précédent dans les annales de la royauté : il lui commanda, pour l'emporter au couvent de Saint-Just, la *Trinité* (1554), qui est allée depuis s'ajouter aux trésors du Musée de Madrid.



Spectatrice de la Présentation de la Vierge au temple. (Femme demandant l'aumône.) Par le Titien. (Académie de Venise.)

Les portraits du Titien jouissent d'une réputation égale à celle de ses tableaux d'histoire. Il s'en faut de beaucoup cependant qu'ils offrent tous la même valeur : tantôt la caractéristique en est nette et libre, la facture large et souple; tantôt ils ont quelque chose d'étriqué et de faux. Ce poète, ce dramaturge, se sentait évidemment moins à l'aise vis-à-vis d'un modèle déterminé que vis-à-vis de créations idéales (voy. p. 141-142).

C'est surtout lorsqu'il s'agit de peindre le portrait officiel, avec le costume d'apparat, que le maître se trouve désorienté : pour déployer toutes ses ressources, il a besoin d'une indépendance absolue. Il le prouve dans le portrait de l'impératrice Isabelle, épouse de Charles-Quint, au Musée de Madrid : quelle raideur dans l'attitude, quel embarras dans cette main ouverte sur un genou, dans l'autre qui tient un missel, quelle fadeur dans ces traits languissants! Le portrait de la marquise Isabelle d'Este, au Musée de Vienne, est encore plus maniéré, si possible. On hésite à mettre sur le compte de cette femme si célèbre pour son élégance un accoutrement d'aussi mauvais goût, et notamment le turban qui frise le grotesque. Aussi bien les responsabilités respectives s'accusent-elles dans le dessin des mains : celles-ci sont absolument manquées, et cela évidemment par la seule

faute de l'artiste. Un troisième portrait, celui du doge Marcello, à la Pinacothèque du Vatican, n'offre pas moins de lacunes. Dans une autre toile, où le Titien s'est représenté en compagnie de sa fille, ils ont l'air tous deux de poser pour une *Charité romaine*.

Il ne restait au maître qu'un pas à franchir pour tomber dans un genre archifaux, le portrait allégorique, dont la paternité semble bien devoir être attribuée aux peintres de Venise, car Lorenzo Lotto s'y essayait dès 1523, dans ses *Deux Fiancés couronnés par l'Amour*. Le Titien nous a gratifiés, dans ce domaine, d'une composition aujourd'hui conservée au Musée du Louvre : le marquis d'Avalos, sa femme Marie d'Aragon et leur fils, en compagnie des figures de la Victoire et l'Hyménée, ou de Flore et Zéphire!

C'est parmi les portraits faciles et brillants que j'ai essayé de définir qu'il faut ranger, outre la *Belle du Titien* (gravée p. 71), dont nous avons déjà parlé, le *François Ier* du Louvre. Le rival de Charles-Quint est représenté à mi-corps, coiffé d'une toque noire bordée de plumes, le cou orné d'un médaillon à l'effigie de sainte Marguerite, la main droite appuyée sur la garde de son épée. La figure, d'une tournure superbe, est très vivante et très caractéristique, quoiqu'elle n'ait pas été peinte d'après nature, mais seulement, affirme-t-on, d'après une médaille. Elle a malheureusement poussé au noir.

Dans l'*Homme au gant* (un fragment gravé p. 144), la physionomie est sympathique, malgré une nuance de tristesse. Le teint ambré, le pourpoint noir, la collerette et les manchettes blanches, les gants gris, enfin le fond sombre, forment un accord grave et sévère. Le Titien, on le sait de reste, excellait dans les tonalités légères ou assourdies aussi bien que dans les tonalités éblouissantes. Nous avons là en outre une véritable étude de caractère.

Au Louvre également, l'*Homme à la barbe noire* (n° 453), dans un costume analogue au précédent, s'impose à notre sympathie par une attitude aussi naturelle que distinguée.

Ces portraits, ainsi que ceux du duc et de la duchesse d'Urbin (au Musée des Offices, gravés p. 252-253), d'une fermeté si grande, appellent une comparaison avec ceux du plus habile portraitiste italien contemporain, Bronzino : ils offrent autant de netteté et de décision qu'eux; mais, moins écrits, ils sont plus enveloppés.

Dans d'autres portraits, le Titien apparaît comme un précurseur de Rembrandt (voy. p. 457) : la tête et les mains de ses héros s'enlèvent souvent en lumière sur le vêtement sombre et sur le fond en y produisant un effet saisissant.

Le beau portrait du Musée de Cassel, dans lequel on a cru (à tort)[1] reconnaître Alphonse d'Avalos (un seigneur debout, une lance dans la main droite, la gauche appuyée contre la hanche; d'un côté un petit Amour, de l'autre un chien), unit l'aisance à la distinction.

1. Voy. la récente étude de M. Justi dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* (1894).

Dans l'intervalle, les prélats, le clergé séculier, les corporations accablaient de commandes le vétéran de l'École vénitienne.

Les peintures exécutées par le Titien au palais des Doges ont péri dans l'incendie de 1577. Elles représentaient, outre la *Soumission de Frédéric Barberousse au pape Alexandre III*, commencée par Jean Bellin et achevée par le Titien, la *Bataille de Cadore* (1537 ou 1538), remarquable par les portraits d'une foule de contemporains célèbres. Cette dernière composition, autant qu'on en peut juger par la copie conservée au Musée des Offices, était ultra-mouvementée et formait un mélange quelque peu confus de cavaliers et de fantassins, de chevaux qui ont perdu leur maître, de soldats qui se noient dans un torrent, de cadavres amoncelés. Pris isolément, les combattants ont de la fougue; malheureusement les figures sont resserrées dans un trop petit espace.



Portrait de Catherine Cornaro.
Par le Titien.
(Musée des Offices.)

Il n'est pas facile, dans le petit nombre de pages dont je dispose, de passer en revue cet œuvre immense, qui comprend des centaines de toiles, dispersées dans tous les musées de l'Europe et qui relève des genres les plus variés : peinture religieuse, peinture mythologique, peinture allégorique, peinture de batailles, peinture de genre, portrait, paysage, etc. Essayons du moins de résumer, en analysant quelques tableaux, surtout ceux de notre Louvre, les qualités maîtresses du Titien. Je commencerai comme de droit par la peinture religieuse.

Le *Couronnement d'épines*, au Musée du Louvre (tableau ruiné, plein d'embus, sur un panneau qui craque et gondole de toutes parts ; une variante du tableau du Louvre se trouve à la Pinacothèque de Munich), révèle plus peut-être que n'importe quelle autre œuvre la recherche de la musculature ; nulle part ailleurs l'artiste n'a représenté des gestes aussi mouvementés ; il subissait évidemment une influence étrangère, peut-être celle de Sebastiano del Piombo, l'influence d'un peintre habitué à sacrifier le contenant au contenu. L'art de disposer les figures dans un encadrement approprié avait été en effet un des triomphes des Vénitiens : c'est à lui qu'ils avaient dû de peindre des scènes si éminemment décoratives. Ici, au contraire, l'air fait défaut : ce ne sont que torses serrés les uns contre les autres, dans des attitudes les plus compliquées.

Dans les *Disciples d'Emmaüs*, la tendance au réalisme, pour ne pas dire à la vulgarité, reprend le dessus. Que viennent faire, dans ce drame à trois, si grave, si plein de mystère, le page avec la plume au bout de son béret, et surtout le cabaretier vénitien, un cabaretier de bas étage, habitué à servir des

barcarolles! Le geste de l'apôtre de gauche est très visiblement imité de celui d'un des acteurs de la *Cène* de Léonard de Vinci (le Titien avait eu l'occasion d'admirer ce chef-d'œuvre lors de son voyage à Milan).

Des *Saintes Familles* ou des *Madones* conservées au Louvre, la plus belle, à mon avis, est la *Sainte Famille à l'agneau*. Elle unit la sérénité de l'expression et l'ampleur des mouvements à de rares qualités techniques : une facture grasse et généreuse, un ton superbe. L'impression que l'on éprouve dans cette belle page est celle d'un calme bienfaisant : tout y est si posé, si tranquille! On dirait un beau soir d'été.

Parmi les nombreuses compositions mythologiques du Titien (voy. p. 116), *Jupiter et Antiope*, peint pour Philippe II d'Espagne, aujourd'hui une des gloires du Musée du Louvre, aussi appelé la *Vénus del Pardo*, accorde la place la plus large à la mise en scène (gravé p. 623). Au pied d'un arbre s'est endormie la belle Antiope; s'approchant de la dormeuse, Jupiter, sous la forme d'un satyre, soulève la draperie qui la recouvre; plus loin se tiennent un chasseur, un couple de chiens en laisse; puis un satyre et une nymphe. Au fond, une chasse ; dans les airs, Cupidon lançant une flèche. La composition est véritablement brillante; elle réunit, à un paysage puissant et grandiose, des attitudes animées, un coloris aussi fin que chaud. Remarquez le contraste si heureux entre le torse brun du satyre et la carnation blanche d'Antiope, artifice d'ailleurs absolument loyal, et qui nous prouve avec quelle habileté les Vénitiens, en vrais coloristes, cherchaient à relever leurs compositions par les oppositions de tons les plus tranchées. Sans la pleine possession de tous les secrets du coloris, il eût été impossible de multiplier ainsi les dissonances et de les fondre ensuite dans une harmonie générale.

Il me resterait à parler du paysagiste : on a vu plus haut (p. 460) quel a été ici encore le rôle du Titien[1].

Le Titien comptait près de soixante-dix ans lorsqu'il entra à son tour en relations avec le Pape. Comme beaucoup de ses contemporains, Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, il avait horreur des voyages. Jusque-là, Ferrare, Mantoue, Milan, Bologne, avaient été les points extrêmes de ses pérégrinations. Par contre il retournait à tout instant dans ses chères montagnes de Cadore.

Depuis longtemps cependant il désirait visiter Rome, où l'appelaient les instances de son ami le cardinal Bembo, alors secrétaire de Léon X; mais Raphaël, puis Léon X, étant venus à mourir, il renonça à son voyage. En 1545 enfin, il entreprit ce pèlerinage, et je laisse à penser si on lui fit accueil. Le

1. On a fait honneur au Titien de quelques études de mœurs ou de costumes contemporains, notamment d'un spirituel dessin conservé au Louvre : un *Hallebardier*, d'une attitude libre et abandonnée, digne pendant des *Lansquenets* de Holbein ; mais ce dessin est en réalité de Giulio Campi (voy. la *Chronique de l'Art*, 1889, p. 142). Quant au *Concile de Trente*, que lui attribuent les catalogues du Louvre, il serait, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, l'œuvre de Schiavone.

pape Paul III mit à sa disposition deux salles du Belvédère et lui commanda de nouveau son portrait; Vasari, alors fixé dans la Ville éternelle, lui servit de cicerone; Michel-Ange alla le voir et le loua grandement. Cependant, après avoir pris congé de lui, le Buonarroti déplora qu'à Venise les artistes ne commençassent point par une étude sérieuse du dessin. « Si cet homme, ajouta-t-il, était secondé par l'art et par le dessin, comme il a été doué par la nature et surtout dans le talent de rendre la vie, il serait impossible de faire mieux, car il a une très belle imagination et une manière aussi élégante que vive. » Il est curieux d'entendre tomber de la bouche de Michel-Ange ces paroles : elles éclairent le conflit entre les deux Écoles, l'une qui représente la subordination du coloris au dessin, l'autre la subordination du dessin et des sciences auxiliaires au coloris[1]. Sebastiano del Piombo, Vénitien lui-même, disait de son côté que si le Titien avait habité Rome, s'il avait vu les ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël et les statues antiques, et étudié le dessin, il eût fait des miracles.

Mais ne demandons pas l'impossible et sachons reconnaître franchement que, même sans ce secours, la peinture du Titien est parfois miraculeuse.

Les dernières années du Titien s'écoulèrent heureuses, paisibles, au milieu d'unanimes témoignages de vénération. Le maître avait à la fois à faire face aux commandes du dehors, à ses obligations de peintre officiel, charge qui n'était pas précisément une sinécure, et aux exigences d'amis indiscrets, tels que l'Arétin; aussi travailla-t-il jusqu'à la veille de sa mort.

Un des hommages les plus flatteurs qu'il reçut fut la visite du futur roi de France Henri III, de passage à Venise pour aller prendre possession de la couronne de Pologne (1574). Malgré les fêtes éblouissantes qui absorbèrent le prince français, il tint à honneur de visiter l'atelier devenu dès lors comme un lieu de pèlerinage. Le maître peignit son portrait séance tenante et lui fit don de plusieurs tableaux.

Pour triompher de cette verte vieillesse, il ne fallut rien moins que la peste; elle enleva, le 27 août 1576, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans, le vétéran de la peinture vénitienne. Après un désarroi facile à comprendre (Horace, le fils du Titien, ayant succombé en même temps, la maison restée déserte fut livrée au pillage). Venise tint à proclamer combien elle devait à son glorieux concitoyen. Malgré la violence de l'épidémie, elle lui fit les funérailles les plus solennelles; les chanoines de Saint-Marc portèrent le cadavre en grande pompe, sur une gondole, dans l'église des Frari, où il fut enseveli dans le voisinage d'un de ses chefs-d'œuvre, la *Vierge de la maison Pesaro*[2]. Ce n'est toutefois que dans notre siècle, de 1838 à 1852, qu'a pris naissance le monument qui marque la place où repose le plus grand des peintres vénitiens.

1. Les gravures exécutées au XVIe siècle d'après le Titien sont presque toutes des caricatures. C'est que, le coloris enlevé, il restait bien des lourdeurs, bien des imperfections.

2. Vasari, édit. Milanesi, t. VII, p. 431.

Cette esquisse de l'œuvre du Titien serait trop incomplète si nous n'essayions de déterminer ses qualités maîtresses par rapport aux Écoles florentine et romaine; en un mot, si nous ne placions le prince des coloristes italiens du XVIe siècle en regard du prince des dessinateurs; le Titien en face de Raphaël.

Constatons tout d'abord certaines analogies entre l'*Assomption de la Vierge* (l'ange qui présente la couronne) et les compositions de Raphaël. Serait-ce donc que le maître vénitien a connu et étudié les œuvres de son émule, de six ans moins âgé que lui? Ou bien, avons-nous affaire à une rencontre fortuite? La première hypothèse n'a rien d'invraisemblable : ces gestes tour à tour mutins ou suppliants, ces figures si fières ou si tendres, émergeant des nuages, voltigeant en se pressant en essaims autour de leur souveraine, rappellent trop le chef de l'École romaine pour ne pas indiquer une imitation plus ou moins consciente. Nous trouvons d'ailleurs dans l'œuvre du Titien d'autres emprunts encore : dans *la Vierge et l'Enfant Jésus*, de la Pinacothèque de Munich, le divin « bambino » est très visiblement imité de celui de la *Vierge de la maison Colonna*, au Musée de Berlin. Avec la loyauté qui le caractérisait, le Vénitien n'hésitait pas, à l'occasion, à rendre hommage à l'Urbinate : lors de sa visite au Vatican, il s'extasia devant les fresques des Stances et traita durement son compatriote Sebastiano del Piombo qui les avait maladroitement restaurées.

Ce qui frappe de prime abord chez Raphaël, c'est son incomparable loyauté, cette probité professionnelle qu'il pousse jusqu'aux dernières limites; aucune difficulté de l'ordre technique — perspective, anatomie, ordonnance, — ne l'effraye; il les aborde de front et en triomphe de haute lutte. Le Titien, au contraire, sacrifie le modelé à l'effet d'ensemble; il s'attache à une facture large autant que celle de son émule est serrée; ses figures valent par contraste plutôt que par elles-mêmes. La préoccupation de la couleur, en un mot, l'emporte sans cesse chez lui sur la recherche de la structure même des êtres ou des objets.

S'agit-il de traduire les sentiments dramatiques, le chef de l'École romaine et le chef de l'École vénitienne s'élèvent à la même hauteur : l'*Assomption de la Vierge*, la *Mise au tombeau*, le *Saint Pierre martyr*, peuvent se mesurer, sans désavantage aucun, avec l'*Héliodore*, le *Sacrifice de Lystra*, *Saint Paul à l'Aréopage*, la *Vierge de Saint-Sixte*, la *Sainte Cécile*, les *Cinq Saints*, les *Marie sur l'escalier*. Mais quelle différence dans l'inspiration non moins que dans l'exécution! Chez l'un, il y a plus de pathétique; chez l'autre, plus d'élan; chez l'un, une intelligence plus profonde et plus claire du cœur humain, une tendresse qui, pour être contenue, n'en touche que davantage; chez l'autre, une imagination plus ardente et une interprétation plus passionnée. Chez l'un, l'action réside dans les personnages mêmes; chez l'autre, la nature se met de la partie, et l'on sait de reste quelle impression de tristesse, presque de terreur, le ciel orageux de la *Mise au tombeau* ajoute à l'effet de cette page si saisissante.

Nous attachons-nous au vaste domaine de l'allégorie, Raphaël plane à cent lieues au-dessus de son rival; il le distance par la profondeur et la richesse

de l'invention, non moins que par la solidité et le sérieux de l'interprétation : partout il nous fait sentir une pensée nourrie et fortifiée par les études les plus variées, par les plus hautes spéculations.

J'en dirai autant des portraits de Raphaël, comparés à ceux du Titien : quels inappréciables documents historiques; bien plus, quels inappréciables documents humains que le *Jules II*, le *Léon X*, l'*Inghirami*, le *Bibbiena*, le *Balthazar Castiglione*! La ressemblance physique, le caractère moral, et quelque chose même de l'air ambiant, y sont rendus avec une énergie et un éclat que l'on ne saurait rêver plus saisissants. C'est la nature prise sur le vif dans une inexorable précision. Les portraits du Titien, au contraire, on l'a vu, reflètent les impressions propres de l'artiste, sa tendance à envisager le monde extérieur sous les couleurs les plus brillantes, sans aller au fond des choses, à se contenter de conventions mondaines, à préférer l'élégance à la vérité. Cela ne revient-il pas à dire que là où, soit les facultés de l'observation, soit celles de la réflexion, sont en jeu, Raphaël l'emporte, tandis que dans l'expression des sentiments et dans la mise en scène, le Titien peut sans trop de désavantage se mesurer avec son rival. Les ressources de cette mise en scène (le Titien est un des artistes qui ont le plus travaillé à l'avènement de l'art théâtral), ces ressources, dis-je, lui sont tellement indispensables que, si vous le réduisez à ne peindre, par exemple, qu'une mère avec un enfant, immédiatement l'infériorité de sa caractéristique éclate au grand jour. Plusieurs de ses Madones n'ont cessé d'exciter l'admiration des connaisseurs : aucune n'est devenue populaire au même titre que la *Belle Jardinière*, la *Vierge à la chaise* ou la *Vierge de Saint Sixte* (sur le *Christ* de l'église Saint-Roch, voy. ci-dessus, p. 630).



Une Madone du Titien.
(Fragment de la Vierge des Pesaro.)

N'importe, aux yeux de tout historien, il est manifeste que la peinture véni-

tienne une fois incarnée dans le génie du Titien, le salut, pour n'importe quelle École de la Péninsule, fût-ce pour celle de Milan, qui maintint si longtemps le drapeau de Léonard de Vinci, ne pouvait plus venir que des enseignements d'un tel maître. Quel malheur que les Mécènes si libéraux qui peuplaient alors la Péninsule, — les papes, les ducs de Florence, de Ferrare, d'Urbin, — ne l'aient pas, coûte que coûte, fixé auprès d'eux ou pris, à son défaut, un Véronèse, un Palma, un Bonifazio! Les apparitions faites par ces maîtres à Rome, à Ferrare ou dans quelque autre ville, étaient trop courtes pour qu'ils pussent former des prosélytes. Le seul peintre supérieur qui se fixa à l'étranger, Sebastiano del Piombo, avait trop d'indolence pour faire école. Quant aux Franco, aux Pordenone et consorts, ils ne montraient pas un talent assez vigoureux pour agir sur leurs nouveaux concitoyens. Ce furent donc les étrangers et non les Italiens qui recueillirent le flambeau de l'art au moment où il allait s'échapper des mains du Titien. On sait à quel point Vélasquez, qui apprit à le connaître par les tableaux appartenant à la cour d'Espagne, Rubens et Van Dyck, qui séjournèrent à Venise, se sont inspirés de lui. Ainsi, grâce à ce commerce, de jour en jour plus intime, de nation à nation, les conquêtes une fois réalisées par le chef de l'École vénitienne furent définitivement assurées à l'art. Jusque dans notre siècle, combien un Turner[1], un Eugène Delacroix, ne doivent-ils pas à ce prodigieux virtuose de la couleur!

1. Voy. Hamerton, *Turner* (Collection des Artistes célèbres), p. 48.



Marque typographique des Giunta.
(Édition des œuvres de Fracastor. Venise, 1555.)



Entrée de Charles-Quint à Bologne, d'après la gravure de Hogenberg.

CHAPITRE IX

PAUL VÉRONÈSE. — LE TINTORET. — LES DERNIERS VÉNITIENS.

Le Titien avait résolu tant de problèmes dans le domaine du coloris ainsi que dans celui de l'ordonnance, dans le portrait et dans le paysage, qu'il eût été facile à ses contemporains de vivre commodément sur ses conquêtes, alors même qu'ils n'eussent pas brillé au premier rang. Ce qui était moins aisé, c'était d'infuser à l'École vénitienne un sang nouveau, riche et généreux, de la retremper au contact de la réalité. Heureusement, deux ou trois au moins des successeurs du Titien furent des hommes supérieurs, qui reculèrent encore les limites du monde magique, déjà si vaste, créé par le maître. Parmi eux le premier rang revient à Paul Véronèse[1].

1. Bibl. : Janitschek, dans *Kunst und Künstler* de Dohme. — Yriarte, *Paul Véronèse* (*les Artistes célèbres*). Paris, 1888. — Petro Caliari, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*. Rome, 1888. — Lefort et Yriarte : *Gazette des Beaux-Arts* (1890, t. I; 1891, t. I). Voy. ci-dessus p. 44-45 (Véronèse devant l'Inquisition), p. 61 (Caractère de Paul Véronèse), p. 117, 454, etc.

Paolo Caliari, surnommé « il Veronese », le Véronais, en souvenir de sa patrie, naquit à Vérone en 1528 (d'après des historiens récents, et non en 1532, comme on l'admettait jusqu'ici). Il appartenait à une véritable dynastie d'artistes, bien différent en cela du Titien, dont aucun ancêtre n'avait jamais manié le pinceau : son père était sculpteur; son oncle Antonio Badile peintre; son frère Benedetto (1538-1598) embrassa la même carrière, ainsi que les fils de Paolo, Gabriele et Carletto.

Véronèse débuta par la pratique de la sculpture, qu'il abandonna toutefois bientôt pour la peinture. Il lui resta de ces premières études une prédilection pour les effets de relief et pour les trompe-l'œil : les sculptures simulées tinrent longtemps une grande place dans ses compositions. Il reprit d'ailleurs parfois l'ébauchoir : son dernier biographe, M. Yriarte, lui fait honneur de deux des figures sculptées à la villa de Maser — *Vénus* et *Adonis*, — ainsi que d'un certain nombre de stucs.

Son principal maître, d'après *le Cicerone*, fut son oncle, Antonio Badile (1516-1560), dont la manière se retrouve notamment dans ses fonds d'architecture. Il s'inspira en outre du Parmesan.

Voilà donc dès le début une différence fondamentale entre Véronèse et les autres peintres de l'École vénitienne nés sur la terre ferme : tandis que ceux-ci, Cima da Conegliano, Carpaccio, Giorgione, le Titien, etc., font leurs premières armes à Venise même, sous la discipline du vieux Jean Bellin, leur nouvel émule reçoit son initiation à Vérone et ne se fixe à Venise que déjà tout formé.

A côté de solides connaissances classiques (voy. p. 117), le jeune artiste acquit dans sa ville natale la pleine possession de l'anatomie et de la perspective linéaire, si imparfaitement connues même des plus grands d'entre les Vénitiens. Il s'en servit habilement pour faire plafonner ses figures et passa maître dans cet art, comme le prouve son tableau du Louvre : *Saint Marc couronnant les Vertus théologales* (n° 102; autrefois au Palais ducal de Venise). Il fit en outre connaissance, à Vérone même, avec la manière de Raphaël, dont il copia un tableau, la *Nativité* ou la *Perle*, qui appartenait alors aux Canossa[1] (aujourd'hui au Musée de Madrid).

Les premiers ouvrages du jeune maître furent destinés à l'enrichissement de deux églises de Vérone : San Fermo (Madone trônant entre deux saints et un donateur; aujourd'hui à la Pinacothèque; malheureusement fort abîmée), et San Bernardino.

De là il se rendit à Mantoue, toute pleine encore du souvenir du grand Andrea Mantegna. Il y étudia le merveilleux plafond du palais ducal, et la preuve, c'est qu'il l'imita plus tard dans un de ses plafonds de la villa Barbaro. Il prit en outre à Mantegna sa science des combinaisons, ses étourdissants effets de perspective.

1. Ridolfi, *le Maraviglie dell' Arte*, t. I, p. 286.

Malgré la protection que lui accorda le cardinal Hercule Gonzague, Véronèse ne trouva que peu d'occupation à Mantoue et dut chercher fortune ailleurs.

Dès ce moment, il comprit nettement le rôle que lui imposaient ses aptitudes : reléguant au second plan la peinture de chevalet, il entreprit de se consacrer à la grande décoration monumentale. Jamais on n'avait vu entrain pareil : salons, portiques, chapelles, voûtes d'églises, façades entières, tout se peuplait sous sa main des créations les plus séduisantes, véritable régal pour les yeux et pour l'esprit.

Mais ce qui mit ces compositions hors de pair, ce fut un sentiment décoratif exquis. Sa supériorité éclatante, Véronèse la dut, non seulement à la richesse de son imagination, qui lui permettait de créer sans se fatiguer toutes les figures nécessaires pour peupler et animer de vastes machines, mais encore à la solidité de ses connaissances, à la pleine possession de tous les secrets de l'architecture, de la sculpture, des arts décoratifs. Nul ne savait improviser comme lui portiques et campaniles, « colonnades de marbre luisant et bigarré, niches d'or bariolées d'arabesques noires, balustres profilés sur le bleu du ciel, faire courir une frise en bas-relief autour d'un tableau, garnir, en mettant à contribution les modèles antiques, un buffet des plus merveilleuses aiguières ou encore remplir un salon de meubles d'une richesse étourdissante! Et quelle virtuosité dans ces soies roussâtres et zébrées d'or, ces simarres étoilées de ramages tortueux et de dessins lustrés[1]!... ».



Portrait de Paul Véronèse,
par lui-même.
(Fragment des Noces de Cana.)

Le paysage ne vient chez lui qu'au second rang, et en cela encore il fit preuve de la connaissance la plus juste des convenances décoratives.

Véronèse ne comptait que vingt-trois ans quand il peignit, en 1551, au palais des Emi, à Fanzolo, dans la province de Trévise, en collaboration avec Battista Zelotti, une série de fresques mythologiques ou allégoriques : Cérès au milieu d'instruments aratoires, Jupiter surprenant la nymphe Calisto et Junon qui la frappe, l'Histoire d'Adonis, puis les personnifications de la Peinture, de la Sculpture, des Arts libéraux, les Muses, des Esclaves attachés au pied de colonnes simulées. Aux scènes classiques il mêla des scènes empruntées à la vie de tous les jours, des figures heureuses, des motifs sympathiques ou piquants; grâce à ce mélange, il rajeunit et renouvela le vieux cycle mytho-

1. Taine, *Voyage en Italie*.

logique qui pouvait paraître dès lors épuisé. Ainsi, comme au temps de l'hellénisme, les dieux descendaient sur terre, se mêlant aux mortels, leur apportant, sinon toujours des exemples de vertus, du moins la vision d'un monde plus fortuné.

Étant donnée cette vocation de décorateur, c'est-à-dire de l'artiste qui ne veut point séparer la peinture de l'architecture, ni le tableau de son cadre, la tâche de Véronèse devait se circonscrire de bonne heure : au lieu d'expédier ses tableaux au loin, comme le Titien, il se consacra exclusivement à l'embellissement des églises ou des palais de sa ville natale ou des environs : Vérone, Trévise, Vicence et enfin Venise. Aussi sa réputation ne franchit-elle que lentement les limites de la Haute Italie ; au XVII[e] siècle encore, la France ne possédait aucun de ses tableaux. Depuis, heureusement, nous avons bien regagné le temps perdu.

Ce n'est qu'en 1555 — ainsi seulement à l'âge de vingt-huit ans — que Véronèse s'établit à Venise, où l'appelait un de ses compatriotes, le prieur du couvent de Saint-Sébastien. Cette demeure hospitalière devint pour lui un véritable canonicat : il y travaillait encore en 1560, puis de nouveau en 1570, quoique médiocrement rétribué (il ne reçut pour le plafond de l'église que 150 ducats, environ 7500 francs). Le *Couronnement de la Vierge* et l'*Histoire d'Esther*, telles furent les premières peintures qu'il y exécuta.

Le *Couronnement de la Vierge*, qui orne aujourd'hui l'Académie de Venise, est une composition heurtée, trop nombreuse en figures, avec des gestes discordants, bref telle qu'eût pu la concevoir un élève direct de Michel-Ange. Le sentiment du rythme, que Véronèse devait dans la suite porter si loin, y fait encore défaut; aucun motif d'architecture ne vient soutenir l'ordonnance ou mettre de la clarté, introduire de l'air, dans l'agglomération des figures. L'extrême jeunesse de l'artiste explique ces lacunes.

L'*Histoire d'Esther*, composée des scènes suivantes : *Esther présentée à Assuérus*, *Assuérus couronnant Esther*, *Esther obtenant du roi la liberté de son peuple*, *le Triomphe de Mardochée*, a pour complément des balustres, des génies avec des festons, des figures en camaïeu.

Dans le *Couronnement d'Esther*, ce qui dut paraître nouveau ce fut l'art qui préside à l'arrangement des figures : elles se plient à toutes les exigences du groupement, avec une aisance et une fierté inconnues même de Mantegna, de Fra Bartolommeo et de Raphaël, les créateurs de la science de l'ordonnance.

Ici cet art tient du prodige : la composition affecte la forme d'un triangle à angle droit; à gauche, dans le bas, une suivante agenouillée; un peu plus haut, la tête d'une autre suivante; puis, sur la première marche du trône, Esther agenouillée, dans une attitude pleine de coquetterie. Sur le trône, Assuérus, et plus haut encore, contre la base d'une colonne, deux personnages. Deux autres personnages, debout devant les précédents, dans une attitude assez mouve-

mentée, et un chien d'arrêt, tranquillement assis, renforcent de ce côté la masse des figures.

Dans *Esther devant Assuérus*, ce ne sont que figures vues de côté dans les attitudes les plus compliquées : on dirait un défi à la régularité. La recherche du tour de force l'emporte sur l'inspiration. Mais c'est précisément ce qu'il fallait à ces raffinés de Vénitiens. C'est dans ce morceau probablement que Véronèse fit pour la première fois usage de ce que l'on pourrait appeler l'ordre oblique — les personnages se présentant tous de flanc ou de trois quarts, — source de combinaisons des plus originales et des plus imprévues[1] (gravé p. 455).

Le succès de Véronèse fut foudroyant : du coup on le reconnut pour l'héritier du Titien ; celui-ci, qui comptait alors quatre-vingts ans, s'inclina de bonne grâce devant l'heureux débutant et son admiration pour lui ne se démentit pas. Quelque huit années plus tard, lors d'un concours ouvert sous sa propre direction et sous celle de Sansovino, pour la décoration de la bibliothèque de Saint-Marc, l'illustre vieillard sollicita pour son émule les suffrages de ses concurrents et le fit proclamer vainqueur.



Le Couronnement d'Esther, par Paul Véronèse.
(Église Saint-Sébastien à Venise.)

Avec le suffrage du Titien vint celui de l'architecte et sculpteur Sansovino, le grand dispensateur des commandes officielles.

Tout concourait à favoriser le jeune peintre de Vérone : Palma le Vieux était mort depuis longtemps (1528) ; Pâris Bordone séjournait tantôt en France, tantôt à Augsbourg ; le Tintoret était absorbé par la décoration de la « Scuola di San Rocco » : ce n'étaient pas les Salviati, les Bonifazio, les Franco, les Schiavone, qui eussent pu lui disputer le sceptre[2].

La chronologie des ouvrages de Véronèse n'est pas facile à établir ; en effet, quoique porté par son tempérament aux compositions colossales et réservant

1. Véronèse peignit une autre suite de l'*Histoire d'Esther*, en sept compartiments, pour l'église de S. Nani della Giudecca (Ridolfi, t. I, p. 326).

2. Voy. Yriarte, *Paul Véronèse*.

pour elles son amour, il mit au jour une infinité de tableaux (le Louvre seul en renferme une série : des *Saintes Familles*, l'*Incendie de Sodome*, un *Calvaire*, d'un dessin serré comme celui d'un Primitif). Il m'a donc paru nécessaire de grouper par sujets les principales d'entre ces peintures, sauf à reprendre à l'occasion l'ordre des dates. Malgré leur nombre, elles se divisent avec une netteté parfaite en trois catégories d'importance à peu près égale : les sujets de sainteté, empruntés, sauf quelques toiles, telles que l'*Histoire d'Esther*, aux Évangiles et à la Légende des Saints; puis les compositions mythologiques et d'histoire ancienne; enfin les compositions allégoriques. Quant aux deux cycles si fameux de la villa Barbaro à Maser et du Palais ducal de Venise, je leur consacrerai une étude spéciale, car ce serait un sacrilège que d'apprécier en courant ces œuvres maîtresses.

Dans cette longue galerie classique, analysons le tableau qui peut passer pour le chef-d'œuvre du maître : *la Famille de Darius*, de la National Gallery. C'est une merveille au point de vue de l'ordonnance : l'artiste a disposé les masses avec l'art le plus consommé; ici, le groupe en triangle comprenant la famille du roi vaincu; là, le groupe des figures parallèles, toutes debout, comprenant Alexandre et sa suite; puis le groupe en échelons à l'extrême gauche. Un rythme de lignes incomparable, et cependant nul vide : dès qu'un trou menaçait de se produire, vite l'artiste le bouchait au moyen de pages, de chevaux, de chiens, de boucliers ou autres accessoires; il n'avait que la peine d'étendre la main sur l'arsenal inépuisable formé par son imagination.

C'est là le procédé que Véronèse expliqua lui-même si bien dans sa déclaration devant le Saint Office : « Lorsque dans un tableau, dit-il, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures de mon invention ».

La *Famille de Darius* ne séduit pas moins par la beauté incomparable du coloris, aussi souple et chaud que chez le Titien, mais d'une note plus sévère, avec plus de tons sombres, sans que cependant ceux-ci aient poussé au noir.

Les expressions enfin sont aussi belles que touchantes, les attitudes d'un naturel et d'un pathétique achevés.

C'est ainsi que Raphaël, né à Venise, eût compris la représentation d'une scène de l'histoire antique.

Comme exemple de peintures bibliques, choisissons les *Israélites sortant d'Égypte* (ancienne galerie d'Orléans). Ce tableau nous montre une animation extrême et cependant sans confusion aucune. Au premier plan, sur les marches de quelque palais, des hommes tous actifs et empressés; les uns ficellent un paquet, d'autres chargent sur leurs épaules des sacs de provisions, ou, les mains pleines de paniers, de vases, se retournent pour crier un ordre à leurs compagnons; plus loin, d'autres qui se consultent. Il est impossible de peindre avec plus de vivacité une scène de départ. Que de motifs heureux, saisis sur le

vif et montrant avec quelle sûreté l'auteur savait faire mouvoir la machine humaine, dans les attitudes les plus difficiles et en même temps les plus naturelles et les plus pittoresques !

Comment le christianisme, à son tour, fut-il interprété par Véronèse ?

Faisons dès le début la part du feu, afin de pouvoir admirer sans réserve tant de pages splendides. Ce « corpus mortuum », ce sont les scènes religieuses de l'ordre triste, les scènes de la Passion, les scènes de martyre. Véronèse est le peintre attitré des heureux et des riches, le peintre des festins, des triomphes et des apothéoses ; ne lui demandons pas d'exprimer la souffrance physique, la douleur morale : il ne s'y entend pas. Il représente l'épicurisme auquel devait fatalement aboutir la Renaissance, dont il forme ainsi l'expression la plus logique, sinon la plus haute.

Dans la *Sainte Famille* du Louvre (n° 94), quoique ce somptueux appartement ne rappelle en rien la crèche de Bethléem, la Vierge, saint Joseph, les deux saintes, nous transportent sans trop de difficulté dans le monde idéal des acteurs du Nouveau Testament, des Vierges émues ou glorieuses, de l'Enfant miraculeux, du vénérable saint Joseph. Mais, pour nous prouver que tout cela n'est pas une fiction, l'artiste introduit une religieuse bénédictine, dans le costume du temps et avec tous les caractères d'un portrait : il met ainsi dans notre esprit une note précise, vivante, et nous prouve que nous ne rêvons pas.

Plus appropriée encore au génie de Véronèse était la représentation des festins ou banquets : *Noces de Cana*, *Saintes Cènes*, *Cènes d'Emmaüs*, thème si souvent développé par les artistes chrétiens, depuis Giotto, Andrea del Castagno, jusqu'à Léonard de Vinci, Raphaël et Gaudenzio Ferrari. Le peintre véronais s'en fit bientôt une spécialité. Il peignit d'abord les *Noces de Cana*, du Louvre, celles du Musée de Dresde (autrefois à Modène), le *Repas chez Simon le Pharisien, avec la Madeleine aux pieds du Christ* (1570), autrefois dans l'église Saint-Sébastien à Venise, aujourd'hui au Musée de Milan ; un autre exemplaire, provenant de l'église des Servites, aujourd'hui au Louvre ; un troisième, au Musée de Turin ; le *Repas chez Lévi* (1573), autrefois dans l'église Saints-Jean-et-Paul, aujourd'hui à l'Académie de Venise ; les *Disciples d'Emmaüs*, au Louvre ; le *Festin de Grégoire le Grand*, au Monte Berico à Vicence[1].

Depuis le Titien, l'habitude en était prise : les Vénitiens voulaient, coûte que coûte, des toiles colossales. Les compositions de Véronèse, dit à ce sujet M. Yriarte, « représentent après celles du Tintoret le plus vaste amoncellement de créatures humaines évoquées ou mises en mouvement sous un ciel pur, dans une atmosphère limpide, avec tout le relief de la vie, toute la grâce, la force et la jouissance que le génie seul dispense à ses créations[2] ».

1. Constatons qu'à un moment donné, l'an VIII de la République, les quatre *Cènes* de Véronèse figuraient au Louvre.

2. *Paul Véronèse*, p. 23.

Les *Noces de Cana* (gravées p. 43), commandées le 6 juin 1562, avec un délai d'une année pour l'exécution, livrées le 8 septembre 1563, restèrent au couvent de Saint-Georges Majeur jusqu'à la Révolution. Transportées à Paris par nos armées victorieuses, elles furent exceptées, en 1815, des revendications des commissaires autrichiens, en raison de leurs dimensions et des difficultés du transport. Ces braves gens de commissaires consentirent à accepter en échange le *Repas chez le Parisien*, de Charles Le Brun!

« Ouvrage merveilleux, dit Vasari, par ses dimensions, par le nombre des figures, la variété des costumes et l'invention; si j'ai bonne mémoire, on y trouve plus de cent cinquante têtes, toutes fort variées et exécutées avec un grand soin. »

Rien de plus vivant, et rien de plus amusant en effet que les *Noces de Cana* et les compositions congénères : il y règne une fécondité d'imagination, une variété de ressources, une animation, un entrain, une bonne humeur, qui font que l'œil les parcourt, sans se lasser, dans leurs moindres détails, comme il ferait d'un roman.

Qu'est-ce que les *Noces de Cana*? Un festin vénitien du XVI[e] siècle, mais un festin idéal, dans lequel l'artiste a groupé les plus célèbres de ses compatriotes. A peine fait-on attention au Christ, à la Vierge, aux Apôtres, relégués au second plan, tandis que le premier plan, qui déborde un peu sur le cadre, parce que le point de vue a été choisi trop bas (c'est un des rares reproches que l'on puisse adresser à ce chef-d'œuvre), contient les musiciens, les serviteurs, les lévriers, etc., toutes figures véritablement vivantes, dans les attitudes les plus naturelles, avec des gestes trouvés, par exemple le serviteur qui se baisse pour verser dans une urne le contenu d'un grand vase.

Le don de l'observation est aussi remarquable dans les *Noces de Cana* que celui de l'invention. Quelle vérité et quelle variété chez les convives, tant chez ceux qui sont occupés à manger ou à boire que chez ceux qui parlent ou qui écoutent!

L'animation extraordinaire qui règne dans ce festin épique ne doit pas nous faire oublier ses mérites au point de vue de la peinture : ce coloris si nourri et si chaud, plus ferme et plus plein que celui du Titien, ces palais que l'on croit pouvoir saisir en étendant la main, ce ciel radieux.

Bien d'autres maîtres ont eu une imagination brillante, sans pour cela avoir été des peintres dans la véritable acception du terme : chez Paul Véronèse, les qualités de l'ordre technique, la science du coloris et l'art, plus rare encore, de faire vivre les figures, ne le cèdent en rien à cette verve intarissable : c'est un coloriste de tout premier ordre, disposant d'une gamme aussi éblouissante et souvent plus nourrie que celle du Titien.

Avec quelle verve n'improvise-t-il pas ses merveilleux fonds d'architecture, avec quel art ne nous transporte-t-il pas, comme d'un coup de baguette, dans les régions idéales! Et puis, comme il sait nous intéresser à ses person-



L'Adoration des Mages, par Paul Véronèse. (Collection Albertine, a Vienne.)

(D'après la photographie de MM. Braun, Clément et Cie.)

nages, toujours si sympathiques, et toujours si bien à leur affaire! Ce ne sont véritablement pas des acteurs, mais des hommes pris dans la vie, vaquant à leurs occupations, sans se douter que le peintre les observe, qu'il va les fixer à tout jamais sur la toile.

Le *Repas chez Lévi*, à l'Académie de Venise, composition gigantesque, divisée en trois compartiments par des arcades et des colonnes d'un beau galbe, est inférieure aux *Noces de Cana* pour le groupement comme pour le coloris. Le maître y a tour à tour abusé du gris et du rouge; il a laissé un vide trop grand entre les figures, qui sont comme écrasées par l'architecture. Il a en outre trop sacrifié le Christ, en le noyant parmi les autres acteurs.

La même erreur se reproduit dans le *Repas chez Simon le Pharisien*, du Louvre, où la composition, quoique merveilleusement en cadre, est coupée en deux et offre, vers le centre, une trouée disgracieuse. Quelle merveille de coloris d'ailleurs que ce tableau! La tonalité y est grave, presque sévère, autant qu'elle est éclatante dans les *Noces de Cana*; mais elle a encore, si possible, plus de transparence.

Le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dans l'église du même nom à Venise, se rattache à ces cérémonies splendides. A gauche, un portique, dont on ne voit que deux colonnes, autour desquelles s'enroulent de riches tentures; au pied de ces colonnes, des chanteurs et des musiciens. Sur les marches, la Vierge et l'Enfant, à qui la sainte, vêtue à la mode vénitienne, une couronne de perles sur ses cheveux artistement arrangés, tend la main en s'inclinant. Puis, sur la terre et dans les airs, des anges qui manifestent leur joie. Tout est exaltation et pompe dans cette page peinte avec une verve et un brio extraordinaires; les visages y sont épanouis, les gestes éloquents, l'ensemble agencé comme seul un Paolo Caliari savait agencer.

Véronèse est moins heureux dans les compositions qui exigent de la foi, des élans. Génie épique plutôt que lyrique, narrateur plutôt que dramaturge, il échoue le plus souvent quand il s'attaque à des scènes comportant le recueillement, la ferveur, les saintes extases. Dérouler de somptueux cortèges, improviser des scènes aussi brillantes qu'animées, peupler la toile des figures les plus distinguées et les plus sympathiques, voilà son rôle; il est assez enviable pour que nous ayons le droit de passer condamnation sur ses autres tentatives.

Que reste-t-il de l'inspiration religieuse dans les *Disciples d'Emmaüs*, du Louvre? Peu de chose! Le drame à trois, que le Titien avait déjà porté à cinq acteurs, en comprend ici une vingtaine, sans faire entrer en ligne de compte le chat qui ronronne sous la table, le chien caressé par le jeune garçon, le second chien caressé par les deux petites filles du premier plan. Et que dire de cette matrone vénitienne tenant sur les bras son enfant, de ces patriciens, de ce nègre, de ces pages! Que dire du luxe de l'ameublement, de ces sièges posant sur des têtes de satyre, de ces riches aiguières, de ce portique! Jamais

artiste n'a porté défi pareil à la vraisemblance historique, à la couleur locale. Le texte de l'Évangile, si simple, si touchant, suffisait cependant pour inspirer même un peintre aussi mondain que Paul Véronèse.

L'*Assomption de la Vierge*, exposée à l'Académie de Venise, dans le voisinage de celle du Titien, souffre véritablement trop de la comparaison avec ce chef-d'œuvre : autant celui-ci montre d'unité dans le groupement, autant les figures chez Véronèse sont éparpillées et l'action incohérente. Recherchant à l'excès le mouvement, il n'a rencontré que les lignes les plus heurtées, les plus discordantes. Ce ne sont que têtes levées vers le ciel ou baissées vers le sol, dans des attitudes tourmentées.

Plus encore que le Titien, Paul Véronèse a besoin d'une mise en scène brillante et de toutes les ressources de la décoration pour faire valoir ses personnages : aussi ses Madones (une des plus belles est la *Vierge triomphante* de l'Académie de Venise) sont-elles rares, ou du moins d'un ordre secondaire. Le petit tableau que l'on voit au Louvre n'a rien de l'inspiration religieuse.

Le *Martyre de sainte Catherine*, à l'Académie de Venise, prouve combien peu le maître s'entendait à des scènes pareilles. En dehors de la sainte, d'ailleurs parfaitement belle et touchante, les acteurs sont ou bien hébétés ou bien indifférents. C'est qu'il fallait autre chose que l'esprit d'un épicurien pour célébrer l'héroïsme des martyrs.

Dans le *Saint Sébastien*, également à l'Académie de Venise, que de déclamation déjà, quel excès de mouvement dramatique ! C'est du drame arrangé, non plus du drame vécu !

Le *Martyre de saint Marc et de saint Marcellin* pèche par la confusion : il faut un long examen pour découvrir à qui appartiennent cette main, ce pied; si telle draperie fait partie du vêtement de Pierre ou de Paul; puis, que d'effets cherchés, que de poses théâtrales !

Les *Quatre Évangélistes* ne sont pas moins prétentieux : ce ne sont que mains appuyées contre la poitrine et genoux touchant ces mains; têtes levées vers le ciel avec des expressions extatiques; draperies arrangées avec une coquetterie dont la piété la moins sévère ne saurait s'arranger !

Écartons donc résolument les scènes de la Passion et les scènes de martyre : l'artiste s'y montre trop inférieur à lui-même.

J'ai réservé pour des paragraphes distincts l'étude des peintures de Paul Véronèse à la villa Barbaro et au Palais ducal de Venise. Mais, avant d'analyser ces deux cycles célèbres, je dois mentionner les principaux événements qui ont marqué la dernière partie de la vie du maître, et tout d'abord son voyage à Rome et son mariage.

De même que le Titien, Véronèse aimait peu les voyages et ne visita que relativement tard la Ville éternelle : il comptait environ trente-six ans lorsqu'il se décida, entre 1563 et 1565, à accompagner son protecteur Girolamo Grimani,

nommé ambassadeur à la cour pontificale[1]. Ce voyage — on l'a constaté — a exercé une influence considérable sur le génie de l'artiste : désormais il imprima à ses figures nues plus d'élévation et de noblesse, et s'attacha davantage à la recherche des lignes sculpturales[2].

Le second événement marquant fut son mariage. Vers 1566, Véronèse, alors âgé de près de quarante ans, épousa la fille de son ancien maître Antonio Badile. Il eut d'elle, en 1568, un premier fils, Gabriele; en 1570, un second, Carletto, qui devint à son tour un peintre de talent. Tout nous autorise à croire que sa vie intérieure fut des plus heureuses. Grâce à ses habitudes d'ordre et d'économie, il ne tarda pas à conquérir l'aisance, puis la fortune, une fortune brillante[3].

On ne saurait trop proclamer qu'avec Paul Véronèse nous n'avons plus affaire à un artiste qui rai-



Figure décorative, par Paul Véronèse.
(Villa Barbaro, à Maser.)

1. On place généralement ce voyage en 1563. Mais la date en a été contestée dans ces derniers temps, sous le prétexte que les voyages de Grimani eurent lieu en 1555, en 1559, en 1565, mais nullement en 1563. Bien plus, un savant historien d'art allemand, le regretté Janitschek, est allé jusqu'à nier que Véronèse ait visité Rome. Laissons là ces hypothèses en l'air, auxquelles il faut savoir opposer le scepticisme, et bornons-nous à constater que les influences de Michel-Ange et de Raphaël sont des plus palpables, notamment dans les fresques de la villa Barbaro.

2. Yriarte, *Paul Véronèse*, p. 40.

3. En 1580, huit années avant sa mort, Véronèse avait déjà en dépôt chez les banquiers 6 000 sequins (plus de 300 000 francs de notre monnaie). Nous savons en outre par sa déclaration de biens qu'il avait acquis plusieurs domaines assez considérables dans les environs de Trévise. Il retirait des uns des fermages en argent, des autres des provisions, par exemple chaque année un porc de 100 livres, 2 paires de poules, 50 œufs, etc. Malgré la plus brillante

sonne, à un artiste sensible, délicat, poète, mais en quelque sorte à une force de la nature, inconsciente, produisant, produisant sans cesse, comme sous une pression venant du dedans.

L'homme en effet n'avait aucune des qualités qui distinguaient Giorgione ou le Titien; assez peu lettré, ce semble, rangé, économe, ses dehors ne répondaient en rien aux trésors d'imagination accumulés sous cette enveloppe peu séduisante. Est-il rien qui prouve davantage avec quel soin il faut distinguer le caractère du talent et l'homme de l'artiste!

Qu'importe d'ailleurs le caractère chez celui-ci — c'est la matière périssable, dont tout au plus les contemporains apprécieront les qualités ou les défauts. Le talent, au contraire, c'est l'effluve impalpable qui vivra à travers les siècles.

Même après son établissement définitit à Venise, Véronèse retournait à tout instant sur la terre ferme pour décorer le palais ou la villa de quelque patricien de ses amis. Vers 1560, il exécuta, en collaboration avec J. B. Zelotti, les peintures de la villa des Porti, à Tiene, dans le Vicentin. Donnons une idée de ces peintures d'après M. Yriarte : « Dans la salle principale, il divisa les surfaces en grands panneaux représentant des jeux, des réunions, des cavaliers, des décamérons, des chasses, des bals, des sujets pleins de gaieté, qui n'étaient que prétextes à une peinture joyeuse et animée, encadrés de figures en clair-obscur faisant corps avec l'architecture : Pallas, Mercure, Mucius Scævola, Antoine et Cléopâtre, Sophonisbe et Massinissa, tout ce monde de la mythologie, de l'histoire et de la poésie, tous les héros et les déesses singulièrement mêlés à des chevaliers véronais, vicentins et trévisans, à des patriciens de Venise, des chasseurs à l'épieu, des sénateurs en villégiature, des guerriers au repos accompagnés de pages et de « gentildonne[1] ».

Peu de temps après son mariage, vers 1566 (d'après Janitschek), et non pas avant 1563, comme on l'a affirmé, Paul Véronèse entreprit la décoration d'une villa élevée par les soins de ses amis Daniel Barbaro, le patriarche d'Aquilée, et Marc-Antoine Barbaro (voy. p. 278). Cette date de 1566 expliquera, nous le verrons tout à l'heure, bien des particularités.

Le village de Maser (en italien Masera ou Masiera) est situé à trois heures de voiture de Trévise. « La route qu'il faut prendre, dit Charles Blanc, traverse une contrée fertile, cultivée par une population heureuse, riche et forte. Les femmes y sont belles à tous les âges, même dans la vieillesse; elles ressemblent alors à des sibylles de Michel-Ange. Leur regard est à la fois aimable et fier. Du haut de leurs charretées de foin, elles nous saluaient en riant et se

aisance, l'artiste, dans son mémorandum, cherche à apitoyer les magistrats sur la modicité de ses revenus (« le poche entrate che possedo »); c'était décidément la litanie favorite de tous les artistes de la Renaissance. (Yriarte, *Paul Véronèse*, p. 65.)

1. *Paul Véronèse*, p. 16-18.



Sainte Famille, par Paul Véronèse. (Musée du Louvre.)

rejetaient ensuite dans les bras de leurs frères ou de leurs maris, hommes robustes à la taille bien prise, à l'air sérieux et doux, qui par moments nous rappelaient les Moissonneurs de Léopold Robert[1]. »

Dans la suite des temps, la villa Barbaro déchut singulièrement de son antique splendeur : un instant, à la fin du siècle dernier, le séjour du dernier doge de Venise, Louis Manin, lui rendit quelque notoriété. Puis le silence se fit de nouveau autour d'elle. Aucun guide moderne n'en signalait même l'existence, lorsque M. Yriarte, à qui l'histoire de l'art vénitien est redevable de tant de services, la remit en lumière dans un article de la *Revue des Deux Mondes*. Depuis, l'œuvre créée par la collaboration de Daniel Barbaro, de Palladio, de Vittoria et de Véronèse a reconquis son ancienne réputation; tous les amis de l'art font à Maser un pieux pèlerinage, et la photographie a répandu au loin l'image de ses merveilleuses fresques.

Une galerie, un salon, quatre chambres, tel fut le domaine assigné à Paul Véronèse. Il y multiplia à la fois les personnifications les plus brillantes et les poses les plus pittoresques, le peintre chez lui ne se séparant jamais du poète.



L'Harmonie, par Paul Véronèse.
(Villa Barbaro, à Maser.)

Dans la galerie il plaça sous des niches des femmes, de taille colossale, jouant des instruments les plus variés : viole, mandoline, cimbale, trompette, hautbois, flûte, orgue. Ce sont de coquettes Vénitiennes, à la mine tantôt éveillée, tantôt langoureuse, aux draperies amples et étoffées, retombant en larges plis, avec une sorte d'abandon, sur les pieds nus chaussés de sandales. Je ne puis mieux les comparer qu'aux délicieux anges de Melozzo da Forli, qui sont cependant d'un art supérieur, avec plus de netteté dans la silhouette et plus de rythme dans les mouvements.

Puisque j'ai touché à la musique, je parlerai tout de suite de l'admirable composition représentant l'*Harmonie*. Elle comprend deux femmes assises, jouant, l'une du violon, l'autre du violoncelle, et, entre elles, un enfant à moitié nu qui manie également l'archet. Il est facile de reconnaître dans ce motif le développement d'une de ces scènes de concert si chères aux artistes vénitiens, empressés dès les temps des Bellini, des Carpaccio et des Cima à placer des chœurs d'anges au pied du trône de la Vierge, ou encore la mise en œuvre de *Concerts* dans le genre de ceux de Giorgione. C'est que les Vénitiens étaient musiciens dans l'âme; sans la musique, point de fête complète. Poètes

1 *Gazette des Beaux-Arts* : 1878, t. I, p. 386.

médiocres, architectes, statuaires, dessinateurs incorrects, ils mettaient toute leur gloire — eux les derniers venus au banquet de l'art — à exceller dans cette branche qui répond, elle aussi, à la dernière évolution du beau.

Le groupe de l'*Harmonie* est d'une structure inimitable, aussi profondément savante et rythmée que libre et audacieuse. Quel contraste merveilleux que celui entre le violon baissé sur l'épaule de la joueuse, à l'extrémité de gauche, et le violoncelle qui se dresse dans les airs du côté opposé ! Seul Raphaël avait jusque-là saisi à ce point la science des contrastes pittoresques.

Remarquons aussi l'extrême variété des types : elle prouve que Véronèse, n'ayant pas de modèle attitré, cherchait ses inspirations autour de lui, deci delà, au milieu de ces belles populations du Trévisan. Les têtes sont d'ailleurs ce qu'il y a de moins parfait dans les fresques de la villa Barbaro : elles sont parfois assez vides et vulgaires. Dans le fait, Véronèse ne retrempait pas assez son idéal à la source du portrait : il cultiva à peine ce genre.

Le plafond des *Planètes* et des *Éléments* se compose d'un octogone entouré de quatre rectangles et de quatre écoinçons, d'une ordonnance à la fois riche et harmonieuse. Dans les rectangles, des figures en grisaille, d'un fini exquis; dans les écoinçons, des fresques allégoriques (les Quatre Éléments) avec un rare luxe d'attributs et une fécondité de motifs encore plus extraordinaire : une femme assise tenant à la main une branche de lis, et ayant à côté d'elle un paon, et un enfant qui lâche une hirondelle attachée par la patte, représente Junon, prise comme personnification de l'air, tandis que Cybèle représente la terre, Vulcain le fer et Neptune l'eau. Le centre est occupé par huit figures assises, ayant chacune au-dessous d'elle les signes du Zodiaque ou des Planètes (le Taureau, la Balance, le Bélier, le Sagittaire, deux Colombes qui se becquètent), etc.

Comment des juges aussi clairvoyants que Charles Blanc et M. Yriarte n'ont-ils vu dans ce plafond que l'*Olympe*? Et tout d'abord, à supposer qu'il s'agisse de l'Olympe, il aurait fallu représenter Cérès, Minerve et Bacchus, qui manquent. En réalité, la composition a un sens à la fois plus profond et plus topique : elle représente le système planétaire, la *Terre*, montée sur un dragon et autour d'elle le *Soleil*, la *Lune*, puis les *Sept grandes Planètes*, sous la forme d'Apollon, de Diane, Saturne, Jupiter, Mars, Vénus et Mercure.

Ces figures pleines d'abandon, peut-être même trop isolées les unes des autres, sont facilement reconnaissables à leurs attributs : Apollon à sa lyre, Mercure à son caducée, etc. Jupiter, assis à côté de l'aigle, et Saturne, serrant la faux de son bras nerveux, sont d'une rare grandeur, qui fait penser à Michel-Ange; Diane au contraire, assise entre deux chiens dont l'un lui lèche la figure (gravée p. 4), d'une grâce parfaite. Cybèle, peut-être un peu trop ramassée sur elle-même, caresse deux lionceaux d'une fière tournure et qui ne ressemblent en rien aux lions de fantaisie de Raphaël. Plus loin Pluton et Cérès (le dieu des Enfers, vu de dos, tenant une clef gigantesque; la déesse des

moissons, assise, faisant face au spectateur, dans une pose d'une liberté et d'un charme indéfinissables. Puis Apollon et Vénus, tournés l'un vers l'autre, Apollon tenant la lyre, Vénus, qui semble l'interpeller, s'appuyant d'une main sur le sol, et soutenant de l'autre un enfant nu qui joue sur ses genoux (gravé à la fin du présent chapitre).

Rien d'antique dans les types, rien d'antique non plus dans les attributs ou le costume : Paul Véronèse est de son temps, tout en tirant parti des leçons que le passé peut lui offrir.

Au-dessous du plafond des Planètes règne une galerie circulaire, comme un balcon intérieur, fermée par une balustrade de marbre, réminiscence palpable du plafond peint par Mantegna au château ducal de Mantoue (p. 642). A ce balcon paraissent une dame avec sa vieille nourrice, un jeune garçon tenant un chien, un page qui lit, un singe, un griffon, un enfant qui parle à un perroquet. « C'est ainsi, ajoute Charles Blanc, que les fortunés maîtres de céans n'ont qu'à sortir de leurs chambres hautes et à se mettre au balcon qui surmonte leur salle de gala pour causer familièrement avec les dieux. Ils n'ont qu'à étendre la main pour toucher la robe de Junon, les épaules de la blonde Vénus, pour faire jouer leurs enfants avec les Amours et leurs épagneuls avec les chiens de Diane[1] ».



Junon (l'Air), par Paul Véronèse.
(Villa Barbaro, à Maser.)

Dans le plafond des *Planètes*, les réminiscences de la Farnésine sautent aux yeux : par exemple dans la femme vue du dos. Véronèse avait d'ailleurs déjà eu l'occasion, lors de son séjour à Mantoue, d'entrevoir Raphaël à travers les fresques de Jules Romain, au château ducal et au palais du Té. Le choix même du sujet rappelle également un ouvrage célèbre de Raphaël : *les Planètes*, exécutées en mosaïque à Santa Maria del Popolo.

Ailleurs, l'*Été* et l'*Automne* montrent un enchevêtrement de figures peut-être excessif : huit hommes, femmes et enfants resserrés dans un étroit espace. Particulièrement belle est la femme nue, avec des épis dans les cheveux, vue de dos dans une attitude aussi aisée que gracieuse.

Le *Printemps* abonde également en motifs variés et originaux, entre autres

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 136.

Vénus — nue, étendue sur le dos, dans l'attitude de Prométhée et s'appuyant d'une main sur les nuages : ce torse superbe, d'une allure et d'une souplesse inimitables, montre en Véronèse un anatomiste d'une science consommée : Rubens s'en est très certainement inspiré (gravé ci-dessus, à la page 273, avec la légende erronée de *Naissance de l'Aurore*, au lieu de *Naissance de l'Amour*).

Les sujets mythologiques alternent, à la villa Barbaro, avec les allégories. Le *Triomphe de Bacchus* se distingue par une donnée profondément originale, mais peut-être quelque peu incohérente. La scène se passe dans les régions célestes : à gauche, un groupe composé d'un homme barbu tenant le thyrse, d'un autre assis, élevant une coupe, et d'un troisième, pressant dans cette coupe le jus d'une grappe; à droite, vers le bas, un vieillard couché dans l'attitude que l'on prête généralement aux divinités fluviales; puis, dans les airs, une femme jouant du violon et autour d'elle plusieurs génies nus jouant d'instruments divers. Les nus et les draperies alternent de la façon la plus heureuse, et ces nus sont traités avec une sûreté qu'eût pu envier plus d'un Florentin ou d'un Romain. Mais ce qui est surtout inimitable, c'est l'aisance extraordinaire du groupement : ces figures comme jetées au hasard à travers l'espace et dont la réunion forme néanmoins un ensemble d'une harmonie parfaite.

Puis ce sont les *Vertus conjugales*, série de personnages semblant rendre hommage à un jeune couple trônant sur les nuages, tandis que des Amours couvrent de fleurs cette assemblée sympathique.

L'idée ici est plus obscure, mais quel charme dans ces figures si jeunes et si sympathiques, et qui semblent planer dans les régions idéales ! L'époux, avec sa chevelure ondulée et sa barbe naissante, rappelle les bustes de l'empereur Lucius Vérus, en même temps que les types chers à Sodoma. Quant à l'arrangement, il ne procède de personne, tant il a d'originalité.

On ne peut s'empêcher, devant des pages pareilles, d'apprécier le dessin si fin et si ferme de Véronèse en regard des compositions, si flottantes d'ordinaire, du Titien.

L'*Amour maternel* (ou la *Charité*) a pour emblème une jeune femme assise, à qui un enfant découvre le sein. Autour d'elle, d'autres enfants tiennent des vases ou des coupes d'un travail merveilleux. Les formes de la jeune femme sont opulentes, mais le visage manque de distinction : c'est probablement quelque paysanne des environs. Avec l'*Abondance*, l'*Envie* et la *Force*, nous revenons au groupement en forme de triangle. Citons encore la *Gloire couronnant le Mérite*, le *Temps* et l'*Histoire*.

Dans *la Force vaincue par l'Amour*, dans *la Vertu reprenant le Vice* en lui mettant un mors à la bouche, Véronèse oppose des groupes composés de deux personnages, et merveilleusement construits, aux figures allégoriques isolées ainsi qu'aux ensembles tels que l'*Amour maternel*.

Les rares compositions religieuses introduites dans ce sanctuaire de la philo-

sophie — je devrais dire de l'épicurisme —, trahissent l'indifférence et l'ennui. La Vierge, à qui saint Joseph présente l'écuelle (d'où le titre de *Madonna alla Scodella*), et la *Sainte Famille* détonnent au milieu de tant de radieuses évocations du monde antique.

Il semble que Véronèse ait voulu épuiser, à la villa Barbaro, toutes les combinaisons réalisables de la peinture décorative : aux figures isolées, aux groupes composés de deux personnages, aux grandes scènes, font suite les dessus de porte, ornés chacun de deux figures en camaïeu, assises sur le plan incliné du fronton. Tantôt ces figures se tournent rigoureusement le dos, tantôt l'une est accoudée et se montre de face, tandis que sa compagne, étendue, se montre de profil ; tantôt elles se tournent l'une vers l'autre pour converser. Un groupe particulièrement heureux est celui du Faune et de la Faunesse qui s'embrassent en se serrant les mains.

Un peintre, doublé d'un sculpteur et d'un architecte, pouvait seul inventer des arrangements à la fois si hardis et si rigoureusement soumis aux lois de la décoration ou du rythme.

La verve qui éclate d'un bout à l'autre des fresques de la villa Barbaro n'a d'égale que l'extrême fraîcheur de ces créations délicieuses qui, ne procédant d'aucun modèle connu, ne devant rien à aucun artiste antérieur, nous montrent une éclosion véritablement spontanée, comme des fleurs qui, s'entr'ouvrant aux premiers rayons du soleil, gardent encore sur leurs pétales éclatants la rosée du matin.

Il est temps de retourner à Venise.

En 1562, le Sénat, ayant résolu de faire compléter la décoration de la salle du Grand Conseil, confia cette tâche à Orazio Vecelli, le fils du Titien, au Tintoret et à Paul Véronèse. Celui-ci y peignit l'*Empereur Frédéric Barberousse baisant le pied du Pape*, puis les allégories du *Temps*, de la *Foi*, de la *Patience* et de la *Concorde*. Ces ouvrages ont malheureusement péri, avec tant d'autres chefs-d'œuvre, dans l'incendie à jamais déplorable du 20 décembre 1577.

Ce sinistre nous a valu, à son tour, quelques nouveaux chefs-d'œuvre de Véronèse. A partir de 1577 jusqu'à sa mort, arrivée en 1588, le maître travailla, presque sans interruption, pour le Palais des Doges, qu'il orna des compositions suivantes : l'*Adoration des Mages* (bibliothèque), l'*Enlèvement d'Europe* et *Venise trônant*, peints à fresque, par exception (salle de l' « Anticollegio »); Sébastien Venier, le vainqueur de Lépante, présenté au Christ par saint Marc, Sainte Justine, Venise et la Foi; onze tableaux et six camaïeux; *Venise trônant entre la Justice et la Paix* (plafond de la salle du « Collegio »); un Vieillard avec une jeune femme. Les autres compositions attribuées à Véronèse sont de G. B. Zelotti (salle du Conseil des Dix).

Parcourons rapidement les principales de ces pages fameuses.

Venise trônant entre la Justice et la Paix, qui viennent lui rendre hommage,

est une allégorie des plus brillantes (gravée p. 281). A une ordonnance magistrale, et telle que la critique la plus sévère n'aurait absolument rien à y reprendre, se joignent la distinction des sentiments et la fierté du style, un style véritablement héroïque.

Noblement assise sur un trône posé sur une mappemonde gigantesque (quelle ingénieuse et saisissante définition de la puissance de Venise!), les épaules recouvertes du manteau d'hermine, la couronne en tête, le sceptre à la main, Venise, laissant planer au loin son regard, semble rêver la conquête de nouveaux territoires. Cependant deux femmes, parfaitement belles et touchantes, viennent, en suppliantes, lui offrir, l'une le glaive et les balances, l'autre le rameau d'olivier. Mais la fière souveraine ne daigne même pas abaisser son regard sur elles. Ne sait-elle pas que, grâce au fidèle lion de saint Marc couché à ses pieds et toujours vigilant, elle n'a rien à redouter de personne!

Dans la salle du Grand Conseil, Véronèse peignit, sur le plafond, la *Prise de Smyrne*, la *Défense de Scutari*, l'*Apothéose de Venise*, puis, sur une paroi, le *Retour du doge A. Contarini après la victoire de Chioggia* (1380), et enfin le *Triomphe de Venise*. S'autorisant de l'exemple de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, et rompant, par contre, avec le parti adopté par le Titien dans sa *Bataille de Cadore*, il essaya de concentrer chacun de ces événements dans un épisode ne comprenant qu'un petit nombre de figures.

Dans le *Triomphe* ou l'*Apothéose de Venise*, le maître, pour soutenir cette machine colossale, a eu recours à l'encadrement architectonique qui lui était si familier. Un entablement supporté par deux immenses colonnes torses (analogues aux colonnes vitéennes de la basilique de Saint-Pierre de Rome) encadre la partie supérieure de la peinture, celle où l'on voit la Renommée posant une couronne sur la tête de Venise, tandis que des figures allégoriques, assises autour de la reine des mers, lui témoignent leur admiration. Plus bas, sur une balustrade coupant la composition en deux, des hommes et des femmes, des enfants, des sénateurs, des Orientaux, bref tous les sujets de Venise, lèvent leurs regards vers ce spectacle grandiose. Plus bas encore, des cavaliers sur des chevaux qui se cabrent, un lévrier, le lion de saint Marc. Tout cela, plein de mouvement, de verve et de grandeur, la plus étonnante apothéose dont jamais État ait été l'objet; un mélange étourdissant de fiction et de réalité; le champ de nos impressions agrandi comme par un miracle.

Que de visions splendides évoquées, disons mieux, réalisées et fixées sur les parois du Palais ducal, de ces visions qui, plus complètes, plus belles que notre imagination n'eût pu les concevoir, se gravent dans la mémoire en traits éternels! Et comme on sent partout le légitime orgueil du citoyen vénitien, du citoyen de la république la plus riche et la plus puissante qui fût alors! Cet orgueil donne à toutes les figures de Paul Véronèse leur vie immanente et leur grande tournure. C'est bien ainsi que le Sénat de la Sérénissime devait

entendre que l'on interprétât toutes les forces vives de l'État, et que l'on célébrât sa gloire.

La fin de Paul Véronèse fut imprévue et rapide, et en cela encore le destin, qui n'avait prodigué que des joies à ce peintre par excellence de la félicité terrestre, se montra clément pour lui : ayant suivi une procession le lundi de Pâques, il y prit froid et mourut dès le 19 avril suivant, à peine âgé de soixante ans (1588). Sa dépouille terrestre trouva un asile chez ces moines de



L'Enlèvement d'Europe, par Paul Véronèse.
(Palais des Doges.)

Saint-Sébastien qui les premiers avaient accueilli le débutant nouvellement débarqué à Venise et pour lesquels il avait peint, entre autres chefs-d'œuvre, l'*Histoire d'Esther*.

Les deux fils de Véronèse et son frère Benedetto continuèrent assez longtemps encore leur association. Est-il nécessaire d'ajouter que, dans ces pieuses imitations, on trouve bien encore la manière de l'initiateur, mais non plus l'esprit qui animait ses innombrables créations!

En réalité les véritables héritiers intellectuels de Paul Véronèse ne furent pas ses parents, ni même ses élèves directs — d'un bout à l'autre de l'histoire se confirme cette loi : — ses principes avaient assez de vitalité pour inspirer, un

demi-siècle après sa mort, le grand Rubens, qui lui doit le meilleur de sa science de décorateur; puis, plus près de nous, Tiepolo, l'auteur des fresques si spirituelles et si brillantes du palais Labbia à Venise. Paolo Caliari n'eût pu souhaiter continuateurs mieux doués.

Mais ce que ne purent faire revivre ni le fougueux et pathétique Flamand, ni le spirituel et frivole Vénitien du XVIII[e] siècle, ce fut la santé, j'entends la santé morale, l'équilibre merveilleux, la sérénité, qui éclatent d'un bout à l'autre de l'œuvre immense de Paul Véronèse, qui l'animent, le réchauffent et le font vibrer, comme si ses figures dataient d'hier.

Pour la dernière fois, l'épicurisme de bon aloi qui caractérise la Renaissance célèbre tous ses triomphes avec Véronèse, qui ne fut pas seulement un grand coloriste, qui fut aussi un grand poète, je devrais dire un grand magicien.

Pendant que, dans une ville du voisinage, siégeait le Concile de Trente, pendant qu'à Venise même l'Inquisition traduisait Véronèse à sa barre, celui-ci poursuivait sans se troubler la tâche à laquelle il s'était voué, peut-être à son insu : unir le passé — c'est-à-dire la tradition du monde hellénique — et le présent dans une commune sympathie, sous les auspices de la brillante civilisation vénitienne, offrir à nos regards les images les plus fraîches et les plus riantes, incarner la poésie dans des corps qui, pour être beaux, n'en sont pas moins vrais et vivants.

Le dernier grand peintre vénitien, celui qui, né un demi-siècle plus tôt, aurait pu s'ériger en émule du Titien et de Paul Véronèse, au lieu de servir de représentant à la décadence, Jacopo Robusti (1518-1594), avait pour père un teinturier : de là son surnom de Tintoretto, le petit teinturier. Malgré l'obscurité de sa naissance, il se signala de bonne heure dans toutes sortes d'arts d'agrément; il excellait à jouer du luth et inventa une foule d'autres instruments de musique, dont il se servait en virtuose consommé. Ce ne fut toutefois pas sa vocation de musicien, mais bien sa vocation de peintre qui décida de son sort; elle était tellement manifeste, que ses parents n'hésitèrent pas à le mettre tout jeune en apprentissage chez le Titien; après un court séjour dans l'atelier du vénéré doyen de la peinture vénitienne, le débutant essaya de voler de ses propres ailes, sans cesser néanmoins de s'inspirer de ce maître par excellence de la couleur. Son biographe Ridolfi affirme qu'il traça sur les parois de son atelier cette maxime : « Il disegno di Michel-Angelo, el colorito del Tiziano », le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien.

Tel était en effet son programme : unir la magie du coloris vénitien à la fierté du dessin et à la puissance dramatique de Michel-Ange. C'était à quoi s'était déjà employé son compatriote Sebastiano del Piombo; mais, fixé à Rome, Sebastiano n'avait pas tardé à se laisser gagner par les préoccupations d'une École dès lors en pleine décadence. Pour atteindre son but, le Tintoret

travailla assidûment d'après les statues antiques, s'efforçant de donner à ses figures le plus de relief possible. Il fit en même temps venir de Florence les réductions exécutées par Daniel de Volterra d'après l'*Aurore*, le *Crépuscule*, la *Nuit* et le *Jour*, et les étudia avec ardeur, les dessinant à la lumière d'une lampe, afin de se composer, à l'aide des ombres si vigoureuses que produit un tel éclairage, une manière forte et noble.

Rarement on avait vu travailleur aussi acharné : sa fièvre de production, sa fécondité émerveillèrent ses confrères vénitiens, qui avaient cependant depuis si longtemps rompu avec les scrupules des Primitifs (ne peignit-il pas, pour la seule « Scuola di San Rocco », de 1560 à 1594, cinquante-six peintures, dont plusieurs de dimensions colossales !). Sa facilité stupéfia jusqu'à Vasari, dont les peintures se comptent elles aussi par centaines de toises carrées. Il avait une telle ardeur au travail qu'il peignit des façades entières, se contentant parfois d'obtenir pour tous honoraires le remboursement des dépenses qu'il avait faites pour l'achat des couleurs.



Venise parmi les Divinités, par le Tintoret.
(Palais des Doges.)

La vie et la carrière du Tintoret ne furent pas moins unies que celles du Titien et de Paul Véronèse ; il les consacra exclusivement à sa ville natale : la décoration du Palais ducal, celle de la « Scuola di San Rocco », et de différentes autres églises, puis l'exécution de tableaux de chevalet absorbèrent cette fécondité sans égale, qui porta sur tous les genres imaginables : mythologie,

histoire sainte, histoire ancienne et histoire moderne, allégorie, portraits. Force nous est de détacher un petit nombre de pages seulement d'un œuvre immense qui, chiffré en mètres carrés, est dix fois plus considérable que celui du Titien.

Le *Miracle de saint Marc* (la délivrance d'un esclave sur le point de subir le supplice) est une composition hardie, mouvementée, dramatique. Vers le centre, sur le sol, le patient étendu sur le dos; autour de lui des chrétiens et des Turcs, regardant avec curiosité le saint qui descend, comme la foudre, du haut des cieux. A droite, sur un trône, le juge stupéfait. Malheureusement la composition, trop touffue, manque d'air. Le coloris, devenu noir et opaque, ne contribue pas à racheter ces défauts.



Portrait de Vinc. Zeno, par le Tintoret.
(Galerie Pitti.)

Le Tintoret ne possédait à aucun degré la merveilleuse connaissance de la perspective qui, parmi tant de hautes qualités propres à Véronèse, est une des plus précieuses. On le voit dans sa *Présentation de la Vierge au Temple* (église de Santa Maria dell' Orto, à Venise). L'escalier, sur lequel il a disposé ses figures (il espérait, au moyen d'échelons, chacun en retraite sur celui qui le précède, obtenir le recul nécessaire), ne fuit pas assez et écrase complètement les figures.

Dans *Venise parmi les divinités*, au Palais des Doges, l'artiste a rangé ses acteurs sur les marches d'un échafaudage colossal, au sommet duquel se tient le doge, les regards levés vers la Vierge, qui apparaît dans les airs, entourée d'un brillant cortège. La composition, habile, piquante, intéressante, avec tous ses personnages et tous ses costumes historiques — sénateurs, notaires, appariteurs, soldats, etc., — n'a pas la cohésion de celles de Véronèse. La multiplicité

des figures, éparpillées au lieu d'être groupées, et le luxe des détails rappellent plutôt les Primitifs vénitiens, par exemple Carpaccio. C'est une chronique et non une page d'histoire (gravée p. 661).

Le *Jugement dernier* de Michel-Ange n'avait jusqu'alors compté que peu d'imitateurs : la tentative avait donné lieu à trop de discussions; elle se trouvait d'autre part en opposition trop manifeste avec l'esprit du temps pour séduire les contemporains. Il appartenait à ce Vénitien, représentant d'une civilisation optimiste par excellence, de se faire, après le Buonarroti, une spécialité d'un sujet si grave : à trois ou quatre reprises différentes il s'attaqua à un thème fait pour décourager les plus audacieux : il le peignit à Santa Maria dell' Orto, en y introduisant, comme Michel-Ange, la barque de Charon, puis deux fois au Palais ducal, dans la salle du Scrutin (détruite lors de l'incendie de 1577), et dans la salle du Grand Conseil. Dans cette composition gigantesque, qui révèle d'un bout à l'autre sa fougue, on admire les grandes lignes, un groupement net et pittoresque, des masses énormes mises en mouvement avec une vigueur extraordinaire. Malheureusement le coloris est devenu noirâtre, et les chairs grises, comme plombées. Le premier plan est formé de grandes figures d'un ton foncé; le second, qui est comme une éclaircie, se compose de figures plus lumineuses, chérubins, anges, etc., avec une foule de détails magnifiques. En haut le Christ, devant qui sa mère s'incline pour intercéder, motif des plus touchants. Tous deux sont portés par un chœur de chérubins. Voilà véritablement du lyrisme, une impression toute musicale, un débordement de umière, une effusion de l'âme. On cherche l'Enfer, mais nous sommes à Venise la joyeuse, les scènes de terreur n'ont que faire ici : on ne comprend



Le Pecheur remettant au doge l'anneau de saint Marc.
Par Bordone.
(Académie de Venise.)

1. Ridolfi, *le Maraviglie dell' Arte*, t. II, p. 12, 17.

que les joies du Paradis. Une foule de personnages historiques, des saints, etc., donnent de l'intérêt à cette apothéose grandiose de la vertu.

En tant que portraitiste, le Tintoret a laissé des ouvrages aussi nombreux qu'excellents (Académie de Venise, palais Pitti; son propre portrait au Musée du Louvre, etc.). Il s'est plu parfois à intéresser, non pas seulement en accentuant la physionomie de ses héros, mais encore en recourant à la mise en scène, à un semblant d'action.

Essayons de résumer les traits dominants de cette nature fougueuse. Quoique mort peu d'années seulement après Véronèse, le Tintoret est déjà complètement engagé dans la décadence ; ses figures, d'ordinaire plus rondes et plus vides que celles de son émule, portent jusqu'à l'excès les traces de l'improvisation; il n'est pas difficile de découvrir que beaucoup d'entre elles sont absolument peintes de chic.



La Nourrice des Médicis.
Par Pâris Bordone.
(Palais Pitti.)

Telle est au XVI[e] siècle la vitalité de l'art vénitien, qu'à côté de ces maîtres éminents nous trouvons mieux encore qu'une nuée d'élèves ou d'imitateurs, je veux dire un essaim d'émules dont plusieurs ont brillé au premier rang, sinon par l'ensemble de leur œuvre, du moins par quelque page capitale.

Né à Trévise vers 1500, mais fixé jeune encore à Venise, où il mourut en 1571, Pâris Bordone prit de bonne heure place parmi les sectateurs les plus brillants de Giorgione et du Titien. Sa réputation lui valut une invitation à la cour de France, où il passa quelque temps (peut-être y fit-il deux apparitions, l'une en 1538-1540, l'autre en 1559). Une dynastie de banquiers-Mécènes, les Fugger, l'appela également auprès d'eux, à Augsbourg (vers 1540). Il séjourna en outre plus ou moins longuement à Vicence, à Crémone, à Gênes et à Turin.

Bordone a abordé avec un égal brio la peinture religieuse, la mythologie (*Vertumne et Pomone*, au Louvre, *Jupiter et Antiope*, à la villa Borghèse à Rome, *Diane*, *Apollon et Marsyas*, au Musée de Dresde, *Daphnis et Chloé*, à la National Gallery), et enfin le portrait. Mais malgré la diversité des genres, qu'il peignît la *Bethsabée* du Musée de Cologne, ou *Mars, Vénus et Cupidon*, de la galerie Doria à Rome, ce sont les instincts les plus profanes qui se font jour chez lui. Personne ne s'entend mieux à improviser de superbes ordonnances de monuments, à déployer de riches costumes, à évoquer l'idée de la pompe et de l'éclat.



La Mise au tombeau, par le Tintoret. (Musée des Offices.)

Son chef-d'œuvre, le *Pêcheur remettant au doge l'anneau de saint Marc* (à l'Académie de Venise), réunit à l'ampleur d'un tableau d'histoire l'intérêt d'un tableau de cérémonie, dont les acteurs sont des portraits. Rien de plus majestueux que la rangée de sénateurs assis dans des stalles aux deux côtés du doge : ils forment la ligne la plus nourrie, la plus riche, la plus solennelle. Si l'idée première de cette disposition (les placer de profil au lieu de les montrer de face) se rattache à un des tableaux de l'*Histoire de sainte Ursule*, peinte par Carpaccio (voy. p. 590), quelle verve et quel éclat Bordone n'a-t-il pas ajoutés à la composition de son prédécesseur! Devant cette assemblée, si imposante et si auguste, d'une grandeur véritablement épique, s'avance, gravissant péniblement les degrés, le pêcheur, pauvre homme à barbe grise, les bras, les jambes, les pieds nus; malgré son humilité, il a la conscience du devoir qu'il accomplit. Rien de plus dramatique que le contraste entre tant de richesse et tant de simplicité! Au pied des marches, une assemblée brillante, commentant l'événement miraculeux. Au premier plan, comme pour sauvegarder les droits de la peinture de genre historique, un gondolier couché à terre; au fond, un nain qui se prélasse en compagnie d'un singe.



Portrait de Bat. Franco.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

L'exécution même de cette page fameuse appelle quelques observations : si le groupement des figures est d'une aisance et d'une noblesse parfaites, l'architecture, déjà un peu trop élancée, un peu trop grêle, révèle bien la main d'un peintre qui ne domine plus, comme Paul Véronèse, par exemple, les trois arts. Quant au coloris, quoique flamboyant et étourdissant, il paraît quelque peu jaune comparé à celui des tableaux du Titien exposés dans le voisinage.

Les portraits de Bordone comptent parmi les plus beaux de l'École vénitienne. La *Nourrice des Médicis*, au palais Pitti, le *Jérôme Crofft*, du Musée du Louvre (peint à Augsbourg en 1540), les *Joueurs d'échecs* du Musée de Berlin, pour ne citer que ceux-là, sont tour à tour étoffés, fermes et enveloppés.

Un autre Vénitien, Battista Franco (1498-1561), profita de ses longs séjours à Rome et à Florence pour s'appliquer à l'imitation des œuvres de Michel-Ange; à force de copier des statues, il contracta une manière sèche et dure. Fixé ensuite au service du duc d'Urbin, il fournit, outre des fresques, des dessins pour les potiers de Castel-Durante. Il retourna vers la fin de sa vie à Venise, où il exécuta diverses peintures. C'était un dessinateur d'un mérite transcendant plutôt qu'un coloriste, — comme on peut le voir par les dessins que possède le Louvre.

Les Bassano ou da Ponte — Jacopo (1510-1592) et ses fils Francesco

(1549-1592) et Leonardo (1558-1623) — mêlèrent, plus hardiment encore que ne l'avait fait Giorgione, la peinture de genre à la peinture historique. Les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, depuis l'*Arche de Noé* jusqu'au *Bon Samaritain*, n'étaient pour eux que des prétextes à représenter des scènes familières, agrémentées de toute sorte de détails piquants, pittoresques ou rustiques.

Bien d'autres noms encore mériteraient de figurer ici : tel celui de Jacopo Ligozzi de Vérone (1543-1627), qui fit fortune sur les bords de l'Arno, en opposant à la sécheresse des Florentins la facture large et brillante des Vénitiens [1].

Il nous suffira de constater que, malgré les erreurs ou les faiblesses, soit des décadents, soit des épigones, ceux-ci ont réalisé un travail énorme. Sans eux, l'École hollandaise — pour ne citer qu'elle — aurait-elle pu prendre ainsi son essor!

1. Parmi les sectateurs plus ou moins directs du Titien, citons encore la belle Irène de Spilimberg († 1559), le Flamand Jean-Étienne de Calcar († 1546), Andrea Meldolla de Sebenico, surnommé Schiavone († 1582), à la fois peintre et graveur.



Apollon et Vénus, par Paul Véronèse.
(Villa Maser)



Composition allégorique, par Jac. Ligozzi. (Musée des Offices.)

(D'après la photographie de MM. Braun, Clément et Cie)



Modèle de Broderie italienne du XVIe siècle.
(La « Vera Perfettione del Disegno ». Venise, 1591.)

CHAPITRE X

L'ÉCOLE MILANAISE. — LES ÉLÈVES DE LÉONARD DE VINCI. — BERNARDINO LUINI. L'ÉCOLE LOMBARDE.

Aucun historien de l'Art ne s'est jusqu'ici appliqué à une étude approfondie des élèves directs de Léonard de Vinci : rien de plus obscur que la carrière des Melzi, des Salaï[1], des Pietro Ricci, Pedrini, ou Giampetrino[2]. Réservant ces artistes pour un travail spécial, je m'occuperai ici de quelques personnalités plus tranchées, telles que Solario, Marco d'Oggiono, Beltraffio.

Andrea Solario naquit à Milan ou dans les environs, vers 1460. Il avait pour frère aîné le fameux sculpteur Cristoforo Solari, surnommé « il Gobbo », un des plus habiles décorateurs qui aient travaillé à la façade de la Chartreuse de Pavie. Il accompagna Cristoforo à Venise en 1490 et y reçut les leçons de Jean Bellin. C'est à lui qu'il emprunta l'habitude de placer sur ses tableaux un car-

1. Voy. l'*Archivio storico dell' Arte*, 1894, p. 255.

2. Voy. Morelli, *Kunst-Kritische Studien... die Galerien Borghese und Doria Panfili*, p. 202-206. — *Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 358; 1894, p. 256-258. — Frimmel, *Kleine Galerie-Studien*, t. II, p. 22. — *The Magazine of Art*, mars 1894. — Frantz, *Geschichte der christlichen Malerei*, t. II, p. 805.

touche, un « cartellino », portant son nom accompagné de la date[1]. De 1507 à 1509, il travailla en France, au château de Gaillon.

L'influence de Léonard est peu marquée encore dans la *Vierge assise entre saint Joseph et saint Jérôme*, et tenant son fils tout nu sur ses genoux (Musée de Brera, 1495). Les types sont durs, la facture sans liberté, l'ensemble sans chaleur et sans poésie. Marie a d'ailleurs le type de matrone (plutôt que celui de vierge) cher à l'École milanaise.

A ce tableau fait suite un *Saint Jean-Baptiste*, à mi-corps, avec la date 1499, dans la galerie Poldi-Pezzoli à Milan.

Solario est surtout connu chez nous par sa *Vierge allaitant l'enfant Jésus*, ou *Vierge au Coussin vert*, tableau exposé au Salon Carré et qui y tient dignement sa place. C'est une de ces compositions coulées d'un jet, sans effort et sans arrière-pensée, comme la *Vierge du Grand-Duc* de Raphaël, comme la *Belle Jardinière*, comme la *Vierge à la Chaise*. Marie, penchée sur son fils, est tout entière à sa sollicitude ; d'une main, elle retient l'enfant, étendu sur un coussin dans la position la plus commode, une jambe allongée, l'autre ramenée vers lui ; le pied droit dans la main droite ; de la main restée libre elle presse son sein contre les lèvres du bambino.

La *Crucifixion* (Musée du Louvre ; 1503) est une page pittoresque plutôt qu'un grand tableau d'histoire[2]. L'artiste y a mis trop et pas assez, trop de recherche des petits détails curieux (le soldat en costume de lansquenet, avec des culottes blanches à raies noires, les brebis qui paissent sur une colline, la ville du fond, assise sur le bord d'un lac) et pas assez d'émotion, de sentiment dramatique. Il a composé la scène à froid, et c'est pour cela qu'elle manque et d'émotion et d'unité. L'attention distraite se porte sur les groupes formés, à gauche par la Vierge évanouie, par la Madeleine et le disciple bien-aimé, à droite par les soldats jouant aux dés, plus loin sur les soldats à turban ou à béret qui occupent le second plan. Quant au Christ, isolé dans les airs sur une croix très haute, c'est à peine s'il attire le regard. La Madeleine, avec ses longs cheveux épars, ses yeux noyés de larmes, sa bouche contractée par la douleur, rappelle et la *Vierge de Sant' Onofrio* et la *Vierge* de la galerie Poldi-Pezzoli, qui est attribuée à Boltraffio.

Au Louvre également on admire une tête de saint Jean-Baptiste posée sur une coupe d'agate, avec la date 1507 (aussi exécutée en France). Cette tête exsangue, aux traits délicats, conserve jusque dans la mort sa résignation et sa sérénité.

L'*Ecce Homo* de la galerie Poldi-Pezzoli (n° 106 ; le Christ est vu à mi-corps,

1. Bibl. : Henry de Chennevières : *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. II, p. 43 et suiv. — Woermann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 565-566. — Anatole Gruyer, *le Salon Carré*, p. 202 et suiv.

2. M. Gruyer considère « Andreas Mediolanensis » comme un artiste distinct d'Andrea Solario et revendique en sa faveur la *Crucifixion* du Louvre. (*Le Salon Carré*, p. 202, 203.)



La tête de saint Jean-Baptiste, par Andrea Solario. (Musée du Louvre.)

nu; les mains liées) montre un coloris clair et précis comme celui des Flamands, avec des tons rougeâtres.

La National Gallery de Londres possède (n°s 734 et 923) deux beaux por-



La Vierge au Coussin vert, par Andrea Solario. (Musée du Louvre.)

traits d'hommes attribués à Solario. Dans les deux, le personnage est représenté de face, à mi-corps, sur un fond de paysage. Le premier, G. C. Longono, les mains posées sur une table, tient une lettre. Le second, quelque sénateur, admire un œillet (gravé t. I, p. 335). L'inspiration est absolument flamande : ces réminiscences s'expliquent par le séjour de l'artiste de ce côté-ci des monts. Un autre portrait, celui de *Charles d'Amboise* (au Louvre ; à mi-corps, bonnet

noir, orné d'une médaille, vêtement bordé de fourrure), réunit à une facture souple un coloris chaud et puissant.

On manque de détails sur les dernières années de ce maître distingué; en 1513, il décorait, en collaboration avec Andrea de Salerne, une chapelle de l'église San Gaudenzio à Naples. Plus tard, on le trouve occupé à peindre l'*Assomption de la Vierge* de la Chartreuse de Pavie. Il serait mort, d'après certains biographes, vers 1515, pendant qu'il travaillait à cet ouvrage.

L'*Assomption* de Pavie nous montre et les qualités et les défauts de Solario. L'élan, la fluidité des lignes, l'émotion communicative, voilà ce qui lui manque le plus. Dans le bas, les apôtres, empressés autour du tombeau vide, témoignent de leur surprise ou de leur allégresse par des gestes qui, malheureusement, sont sans éloquence, sans conviction. Dans les airs, la Vierge entourée de nombreux anges — une vingtaine — petits ou grands, étend les mains pour bénir, mais son attitude n'a ni majesté ni recueillement. Il y a là un mélange d'inexpérience archaïque et d'habileté, une sorte de milieu entre la précision des Primitifs et la facilité des cinquecentistes, un manque de parti pris qui étonne le spectateur, le déroute et le laisse froid. Par contre, le paysage du fond, avec sa rivière bordée de collines, est charmant, accidenté et profond. (Le tableau a été terminé par Bernardino Campi.)

Dans la galerie Poldi-Pezzoli, un *Repos pendant la Fuite en Égypte*, avec la date 1515, appartient également à la dernière manière de l'artiste.

Quant à la *Sainte Conversation* du Musée de Naples (Alinari, n° 12099), elle n'a, à mon avis, rien à voir avec Solario. Les types sont beaucoup trop hésitants pour lui.

Giovanni Antonio Beltraffio ou Boltraffio appartenait, comme Melzi, à une riche famille milanaise (n'est-ce pas un signe des temps que de voir l'aristocratie de la fortune se livrer subitement à ces travaux manuels si longtemps dédaignés!). Né en 1467, il se trouvait juste en âge de recevoir les leçons de Léonard, lorsque celui-ci fit son apparition à Milan.

Au Louvre, la *Madone de la Maison Casio* (datée de 1500) montre la Vierge, engoncée, au type lourd et disgracieux, non sans analogie avec la manière de Francia, assise au milieu d'un paysage et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, dont la tête énorme rappelle les modèles créés par Lorenzo di Credi; à gauche, saint Jean-Baptiste debout et devant lui Girolamo Casio; à droite, saint Sébastien et devant lui Giacomo Casio, couronné de lauriers. Dans le haut, un ange jouant de la mandoline. Le tableau a un coloris chaud et lumineux, mais relativement lourd, défaut assez commun dans l'École de Léonard. Les attitudes sont indécises, sans parti pris, et parfois même tout à fait incorrectes, avec des cous de travers[1].

1. A Milan, l'église San Maurizio contient, dans les loges du chœur, une série de fresques

Le chef-d'œuvre de Boltraffio se trouve à Milan, au Musée Poldi-Pezzoli. C'est une Vierge avec l'Enfant. Marie, vue à mi-corps, vêtue d'une robe de brocart jaune avec des manches noires, les cheveux blonds, les yeux en amande, un sourire attristé sur les lèvres, retient, à l'aide d'un bout de son écharpe, l'Enfant divin, qui tout nu, les mouvements encore mal assurés, un genou en terre, se baisse et allonge la main pour saisir une fleur étendue devant lui sur le manteau de sa mère. Le morceau est exquis de naïveté et de fraîcheur, et exhale un parfum léonardesque des plus prononcés. Il est fâcheux que quelques repeints, par exemple sur le genou gauche de l'enfant, nuisent à l'effet de cette gracieuse idylle.



La Vierge et l'Enfant, par Boltraffio.
(Galerie Poldi-Pezzoli à Milan.)

Le talent de Boltraffio a été fort bien caractérisé par un critique contemporain : « Partout où l'on rencontre ce maître, à Milan, à Bergame, à Londres, on retrouve le peintre que nous voyons au Louvre, presque puissant devant la nature et défaillant devant l'idéal[1] ».

Boltraffio mourut au mois de juin 1516, à l'âge de quarante-neuf ans. Sa famille fit graver sur son tombeau une inscription où l'éloge de son caractère ne tient pas moins de place que celui de son talent d'artiste.

Marco d'Oggiono (né vers 1470, mort en 1530) a laissé un œuvre considé-

attribuées à Boltraffio, des Saintes représentées de face à mi-corps, dans des médaillons. — Au Musée de Berlin, Boltraffio est représenté par une *Sainte Barbe*; à la Galerie de Pesth, par une *Madone*; à la National Gallery de Londres, par une *Vierge avec l'Enfant*, très importante. — Dans ces dernières années on a attribué à Boltraffio, mais sans fondement à mon avis, la Madone de Sant' Onofrio, peinte dans le couvent du même nom à Rome. — M. Morelli a dressé une liste assez étendue, mais très discutable, d'ouvrages pouvant être attribués à Boltraffio (*Die Galerien Borghese und Doria Panfili*, p. 206-208).

1. A. Gruyer, *le Salon Carré*, p. 200.

rable; mais il a l'invention obtuse, le coloris lourd, et l'on est tenté parfois de le prendre pour le singe de Léonard[1].

Au Musée de Brera, plusieurs tableaux font connaître la manière de cet artiste. Citons parmi eux *Adam et Ève dans le Paradis*, une *Madone*, avec l'Enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste, Saint Paul et un ange (n° 33), les *Noces de Cana* (n° 20), la *Mort de la Vierge* (n° 15), l'*Assomption de la Vierge* (n° 86), *Saint François d'Assise et une Pénitente* (n° 90), *Saint Antoine de Padoue et une Pénitente* (n° 95), et surtout les *Archanges vainqueurs de Satan* (n° 96). On y remarque des figures compassées, très fouillées, mais sans grand accent, des ombres opaques, un coloris rougeâtre dans les chairs, tandis que dans les draperies les tons sont rompus à l'excès, allant du rouge rosé et du jaune rougeâtre au bleu grisâtre. Le Saint François et le Saint Antoine de Padoue offrent une facture particulièrement faible et banale. L'*Assomption de la Vierge* a moins de profondeur dans le coloris, mais plus de franchise; les têtes y sont rougeaudes. Dans les *Archanges vainqueurs de Satan*, la composition ressemble à une idylle manquée : ceux des messagers célestes qui se trouvent debout sur le sol (le troisième plane dans les airs et brandit l'épée) ne savent trop que faire de leurs mouvements : tandis que l'un lève les mains, l'autre les baisse. Constatons à ce sujet que l'École léonardesque, antithèse vivante de l'École de Michel-Ange, s'entend peu à la représentation des luttes et du drame.

Au Louvre, Marco d'Oggiono est représenté par une *Sainte Famille* : devant l'étable, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste nus, jouant avec un oiseau; autour d'eux, à genoux, la Vierge, saint Joseph, sainte Élisabeth et saint Zacharie; dans le fond, l'*Annonciation aux bergers*. C'est une composition très faible, sans force aucune dans le coloris.

M. Morelli a attribué en outre à Marco d'Oggiono le *Salvator Mundi* de la galerie Borghèse (n° 33) et un *Salvator Mundi* de sa propre collection, aujourd'hui au Musée de Bergame. Ajoutons que nombre de copies de la *Cène* de Léonard de Vinci figurent sous le nom de Marco (Académie royale de Londres, Musée de l'Ermitage, etc.).

En résumé, chez cet artiste consciencieux, la médiocrité naturelle a empêché les leçons de son maître de porter leurs fruits.

Ce n'est pas un des moindres miracles opérés par Léonard de Vinci que d'avoir suscité, par la seule fascination de son génie, une nature aussi profondément artiste que Bernardino Luini, d'avoir inspiré un œuvre aussi merveilleux et qui complète à tant d'égards la tâche que lui-même avait laissée inachevée[2]. Si rien ne prouve que Luini ait été en rapports personnels avec le

1. Bibl. : Longoni, *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono*. Lecco, 1858.

2. Bibl. : Les principaux travaux à consulter sur Luini sont : l'article de M. Lafenestre, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1870 (réimprimé dans les *Maîtres anciens* du même auteur; Paris, 1882, p. 35-78), et la monographie de M. Charles Brun dans *Kunst und Künstler* de Dohme.

maître, du moins peu d'élèves se sont à ce point inspirés de son style, sinon de sa méthode[1]. Il ressemble en ceci à Sodoma, qui a été comme lui une des plus brillantes émanations du génie léonardesque, sans qu'il soit possible de déterminer les liens qui les rattachent l'un à l'autre.

L'on ne sait rien ou peu s'en faut de la vie de Luini (Vasari l'appelle Bernardino del Lupino) : ne serait-ce pas que cette vie est toute dans l'œuvre du maître! Où et quand est-il né; où et quand est-il mort?[2]. Autant de mystères, que le hasard, une découverte heureuse dans les archives, pourront seuls éclaircir. Nous ne disposons de points de repère certains que pour la période comprise entre 1521 (date de la belle *Madone* du Musée de Brera) et 1533. Dans cet intervalle, Luini exécute la *Flagellation*, de la Bibliothèque ambrosienne (1521-1522), et les peintures de Lugano (1529-1530). En 1533, il fait une nouvelle apparition dans cette dernière ville, puis on perd ses traces. Tout nous autorise à croire que son existence se passa tout entière dans les riantes plaines de la Lombardie, qu'elle fut partagée entre Milan, Saronno, Legnano, Lugano et la Chartreuse de Pavie. Rome et Florence n'ont probablement jamais reçu sa visite. Entreprit-il seulement le voyage de Venise? On est en droit d'en douter. A quoi bon d'ailleurs les pérégrinations pour des natures aussi riches! Rien qu'en puisant dans leur propre fonds elles y trouvent tout un monde.

Dès 1521, ainsi qu'en fait foi la *Madone* conservée au Musée de Brera, Bernardino Luini disposait en virtuose consommé de toutes les ressources de son art. Cette composition a de la majesté, — on serait tenté de dire de la sévérité — plutôt que de la candeur ou de la grâce. Mais un motif d'un charme inexprimable, le petit ange assis au pied du trône et jouant du luth, figure spontanée, libre, originale, vivante au suprême degré, nous apprend que, si le peintre de la suavité faisait parfois violence à ses penchants, ce n'était guère pour longtemps. Quant à sainte Barbe, debout aux côtés de la Vierge, c'est une de ces belles Milanaises, aux formes nourries, quoique élégantes, au visage large plutôt qu'ovale, au sourire aimable, au teint ambré, aux gestes mesurés, portant sur toute sa personne un cachet d'indicible distinction. L'ordonnance, à la fois nette et rythmée, fait penser à Fra Bartolommeo, le souverain maître de

1. Parmi les motifs empruntés par Luini à Léonard, je citerai l'Enfant Jésus montant sur l'agneau, dans la fresque de Lugano (gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, t. I, p. 62). — Luini s'inspira également des maîtres de la primitive Ecole milanaise : dans sa grande fresque de la Bibliothèque ambrosienne, les portraits des donateurs, vus de profil, rappellent le motif similaire de Borgognone dans le tableau de la National Gallery (voy. notre tome II, p. 791).

2. Le portrait de Luini du moins nous est conservé. Il figure dans plusieurs de ses fresques et nous montre, d'après les expressions de M. Lafenestre, « un homme de stature moyenne, la taille bien prise, la tête forte, le front large, l'œil mince et noir, humide et vif; il a lui-même cette vive rougeur des chairs dorées, cet éclat blond d'une abondante chevelure, qu'il donne volontiers à ses créations. Tel il apparaît à Milan et à Côme, tel il apparaît encore à Saronno, dans la *Dispute des Docteurs*, toujours aimable et avenant, doux et paisible, la main prête à s'ouvrir, les lèvres prêtes à parler » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. II, p. 449).

la mise en scène. Mais, chez le pieux peintre dominicain, les types ont toujours quelque chose d'abstrait; ses créations laissent trop deviner qu'elles ont pris naissance dans la solitude du cloître. Ici, au contraire, les personnages, la sainte surtout, sont vivants et attachants, parce qu'ils procèdent du monde réel. (A l'occasion, comme nous le verrons tout à l'heure, Luini n'hésitait pas à donner place à des portraits dans ses peintures d'histoire.) Quand j'aurai ajouté que la facture est légère au possible, que tout est venu du premier jet, sans effort, je n'aurai pas encore épuisé les éloges auxquels ce chef-d'œuvre a droit. Luini fut assurément une nature heureuse, enfantant sans douleur, et qui avait mis toute sa félicité dans le travail.

Le bourg de Luino ou Luvino, sur le lac Majeur, qui passe pour avoir donné le jour à Luini, contient une fresque dont on a souvent fait honneur au maître, une *Adoration des Mages* (église Saint-Pierre). Mais M. Charles Brun, dans sa monographie, hésite à se prononcer : l'œuvre, affirme-t-il, ne révèle pas la plus légère influence de Léonard, et, ce qui est plus grave, elle n'offre qu'un très faible intérêt.

Entre 1520 et 1530 Luini décora de fresques le « Monastero Maggiore » ou église de San Maurizio à Milan, les unes au compte d'Alexandre Bentivoglio et de son épouse Hippolyte Sforza, les autres à celui de François Benozzi. Qui n'a pas vu sur place le paradis créé par ce pinceau magique ne saurait apprécier toute la chaleur, toute l'harmonie et toute la suavité de la fresque, ces tons ambrés qui luttent avec les plus riches incrustations de marbre. On y retrouve la souplesse et la chaleur introduites pour la première fois dans la peinture par Masaccio, le faire large et simple, que la sécheresse et la minutie des quattrocentistes florentins avaient fait trop tôt tomber en désuétude.

Cette bonne fortune, si rare, de posséder un monument décoré en entier de la main d'un maître, nous la devons à Luini. Il a fait tout ensemble le peintre d'histoire et le décorateur; il a composé avec la même facilité brillante les grandes scènes pathétiques et les ornements des pilastres ou des niches; bien plus, ces pilastres et ces ornements se composent parfois de trompe-l'œil que l'artiste complaisant a consenti à peindre de sa main. La peinture règne ici en souveraine, sans l'accompagnement obligé des sculptures; en fait de moulures, il n'y a juste que ce qu'il faut pour encadrer les fresques.

Sur la paroi du fond, dans le tympan de gauche, a pris place le donateur. Il se tient à genoux, en compagnie de saint Jean-Baptiste, qui lui montre l'agneau divin, de saint Benoît, qui semble l'encourager, et de sainte Placide, qui appuie avec componction sa main sur son cœur. C'est une composition du style le plus grave, avec ses figures si amples et si majestueuses, admirablement groupées. Mais quelle que soit la majesté de cette page, la plus châtiée peut-être que Luini ait jamais peinte, elle a peine à tenir en regard de celle qui lui fait pendant et dans laquelle le maître a déployé toutes ses ressources. Agenouillée comme son mari, la donatrice appuie la droite contre la poitrine,

tandis que sa gauche tient un livre ouvert. C'est une femme jeune encore, au visage plein, quoique distingué, modelé avec une rare délicatesse, au costume aussi somptueux que simple (gravée p. 289). Derrière elle, faisant ressortir l'éclat de son costume par la sévérité du leur, se tiennent debout sainte Agnès, sainte Scholastique et sainte Catherine. Ces figures forment un groupe moins pur de lignes que celui des saints du côté opposé. On peut en outre critiquer le contraste entre la coiffe blanche, avec le capuchon noir, de sainte Scholastique et la toilette véritablement exquise de la donatrice. C'est une note trop crue dans cet ensemble si fin et si discret, aux tons assoupis, et qui semble exiger que l'on parle bas devant lui.



La Décollation de sainte Catherine, par Bern. Luini.
(« Monastero Maggiore », à Milan.)

Les saintes — Catherine d'Alexandrie, Apollonie, etc. — représentées à mi-corps, dans des niches, avec les instruments de leur martyre ou les emblèmes de leurs vertus, forment le digne complément des grandes scènes religieuses. Il faut renoncer à décrire la fraîcheur de leurs traits, ce sourire attristé, la grâce un peu nonchalante de leur attitude, leur parfum de distinction (voy. la gravure ci-après, p. 677, et celle de la page 50).

Le *Supplice de saint Maurice*, peint sur la paroi du maître autel, abonde en traits faits pour prouver que Luini n'était pas seulement un tempérament lyrique, mais qu'il savait à l'occasion trouver des accents dramatiques. Le geste du bourreau levant l'épée pour frapper le martyr est grandiose, digne des dessinateurs les plus éminents. Et quel enthousiasme juvénile dans le saint étendant les bras vers le ciel, comme pour proclamer son ardent désir d'y trouver bientôt un asile (on songe au saint Symphorien, d'Ingres), tandis qu'une femme, sa mère, sanglote à côté de lui! Plus loin, on trouve les motifs

les plus pittoresques : cavaliers chargeant une multitude agenouillée; jeunes gens qui s'embrassent pour se dire un dernier adieu. On croit voir revivre Benozzo Gozzoli, l'intarissable conteur, mais avec moins de sécheresse dans le coloris et avec une émotion plus vibrante.

La fresque suivante, saint Sigismond tenant l'église qu'il a fondée et s'avançant vers saint Maurice, debout sur un piédestal, est moins heureuse. Ici la scène du supplice est reléguée au second plan, ce qui enlève à la composition la majeure partie de son intérêt. Quant aux personnages du premier plan, ce saint debout, en guise de statue, cet autre qui s'avance vers lui, ces femmes qui regardent avec plus d'indifférence que d'émotion, ils ne sont pas heureusement groupés; l'action même manque de clarté. Mais qu'est-ce qu'un échec isolé en regard de tant de triomphes!

A tout instant, au milieu des plus graves concerts, Luini fait entendre une note vive et gaie, qui montre toute la fraîcheur et toute la liberté de ce charmant esprit. Le petit ange, sortant d'une porte, un flambeau dans chaque main, n'ayant pour cacher sa nudité qu'une ceinture flottante et regardant autour de lui d'un air effaré, est une de ses plus gracieuses inventions, à la fois primesautière et strictement assujettie aux conventions décoratives. Léonard n'eût pas fait mieux.

En 1522 prend naissance la grande fresque qui, de l'oratoire de la Sainte Couronne, est entrée à la Bibliothèque ambrosienne : le *Christ couronné d'épines*. La composition est des plus simples, on pourrait ajouter des moins dramatiques : le Christ, assis sur un trône, manque de grandeur; quant aux bourreaux, ils sont déclamatoires, ennuyeux. L'artiste a voulu forcer son talent, et cela lui a porté malheur. La partie la plus intéressante, ce sont ces braves bourgeois agenouillés, leur bonnet à la main : ils sont très finement individualisés et pleins de conviction.

La *Flagellation du Christ*, peinte dans la même chapelle, et terminée le 15 août 1530, aux frais de Francesco Benozzi, a pour spectateurs le donateur, agenouillé en compagnie de sa patronne, qui le présente. C'est une figure grave et recueillie, offrant encore la précision qui caractérise les Primitifs, et en même temps la distinction souveraine, le parfum d'élégance, que les Milanais savaient mettre dans leurs portraits. Le Christ lui-même est un morceau de nu fort habilement traité, et d'une expression pathétique. Malheureusement, deci delà, on constate comme des fautes d'orthographe, qui trahissent une éducation moins savante que celle des peintres florentins contemporains : tel est ce bourreau au torse littéralement atrophié.

Plus haut, dans le tympan qui surmonte cette scène, saint Pierre parlant à une jeune femme (la servante), qui d'un geste énergique lui montre le divin supplicié, est aussi grandiose de lignes que profondément dramatique.

Dans la ville de Saronno, située entre Varèse et Milan, l'église est décorée

tout entière par Luini et ses contemporains Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini, Cesare da Sesto. Luini y a peint, vers 1525, le *Mariage de la Vierge*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au temple*, le *Christ parmi les docteurs*, des *Saints* et des *Saintes*.

Le *Mariage de la Vierge* rappelle, par sa solennité, les pages les plus brillantes



Sainte Rose et sainte Justine, par Bernardino Luini.
(« Monastero Maggiore », à Milan.)

de Raphaël, la *Guérison du paralytique*, l'un des cartons de Londres, ou encore le *Mariage dAlexandre et de Roxane* de Sodoma : ce ne sont que costumes d'apparat, cols laissant à découvert le haut de la poitrine ou chemisettes plissées; riches pourpoints, brocarts; cheveux bouclés ou relevés en nattes, gracieux sourires; rien n'y manque de ce qui peut animer la cérémonie, la rendre plus vivante et plus riante.

On remarquera qu'ici la Vierge, avec sa couronne de myrte, son costume tout moderne, tout profane, et surtout avec ses traits empruntés à quelque

fière Milanaise du XVIe siècle[1], s'écarte absolument de la tradition sacrée : nulle part Luini ne s'est permis une licence aussi grande. Dans les jeunes gens brisant la baguette qui n'a pas fleuri, on ne trouve plus trace de conviction; ce motif est devenu une formule banale, en quelque sorte de pure décoration.

La fresque qui représente la Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant offre des figures douces et sereines plutôt que majestueuses. La Vierge sourit, la face inondée de bonheur; saint Joseph vénère, tout recueilli, l'Enfant étendu dans l'attitude la plus naturelle, une main posée sur sa hanche, l'autre placée près de sa bouche qu'il touche de l'index : dans les airs, plane un chœur d'anges, de toute beauté, peints comme d'un souffle. Assurément, il ne faut pas regarder ces figures de trop près : les maîtres, plus savants, de l'École romaine n'auraient pas manqué d'y relever plus d'une lacune. C'est que Luini, et avec lui toute l'École lombarde, entend sacrifier le détail pour ne s'attacher qu'à l'harmonie de l'ensemble; il serait désolé si ses créations trahissaient l'effort, si ses triomphes paraissaient lui avoir coûté des luttes. Aussi l'esprit s'épanouit-il librement devant ces pages où tout est spontanéité et se laisse-t-il gagner par une langueur, qui n'a toutefois rien de débilitant.

L'*Adoration des Mages* et la *Présentation au temple* révèlent toutes les séductions de ce pinceau facile et brillant. Elles nous font assister au triomphe définitif de la peinture proprement dite, en d'autres termes, de la peinture qui a rompu avec la dureté non moins qu'avec les préoccupations plastiques, avec les imitations de la statuaire, chères à Raphaël et à son École : ici la couleur règne en maîtresse; c'est la gamme la plus claire, la plus harmonieuse, la plus suave. Les figures, pleines de grâce et de souplesse, se meuvent dans une atmosphère tiède et embaumée comme le zéphyr; nous sommes transportés dans un monde idéal.

L'*Adoration des Mages*, si elle n'est pas animée et pittoresque comme celles des Primitifs florentins ou ombriens, dégage par contre un charme auquel il est difficile de se soustraire. La Vierge assise, pleine de majesté et de recueillement, présente aux monarques étrangers l'enfant qui se tourne gracieusement vers eux, et qui, malgré une certaine lourdeur de formes, ne détonne pas dans ce concert mélodieux. Quant aux trois souverains, ils sont partagés entre une joie intime et les témoignages du plus profond respect. L'un d'eux — un vieillard à barbe blanche, — met un genou en terre devant le « bambino »; le second, un beau jeune homme à la barbe blonde, se tient devant lui, la face inondée de bonheur, un calice dans une main, son chapeau dans l'autre; près d'eux un page, élégant comme une jeune fille; puis c'est le roi maure, à qui un écuyer attache les éperons; plus loin, l'âne et le bœuf, avec leur mine patiente et indifférente, qui est admirablement rendue. Au fond, se

1. L'arrangement même de la tête est inspiré d'un motif antique; voir par exemple la planche XIV des *Monuments de l'Institut de Correspondance archéologique*, t. IX.



Le Mariage de la Vierge, par Bernardino Luini. (Eglise de Saronno.)

développe la suite des rois, montés sur des dromadaires, et une girafe (cet animal introduit pour la première fois en Europe du temps de Laurent le Magnifique, n'avait pas cessé, depuis près d'un demi-siècle, d'exciter la curiosité publique).

Si, dans l'*Adoration des Mages*, le paysage — un paysage montueux, sans horizon lointain — fait tous les frais de l'encadrement, dans la *Présentation au temple* l'artiste a recours à un superbe décor d'architecture : il y développe un portique à colonnes et à pilastres avec une balustrade sur laquelle jouent des enfants. C'est un motif qui rappelle Mantegna et qui annonce Véronèse. A travers l'arcade principale, on découvre un beau paysage, enrichi d'un palmier, d'un bouquet d'arbres indigènes et, au fond, d'une église dont la coupole hexagonale rappelle celle de la Chartreuse de Pavie. Pour acteurs, un ange, la Vierge assise sur l'âne qui doit la porter en Égypte, et, derrière elle, saint Joseph la suivant à pied.



Sainte Catherine, par Bern. Luini.
(Église de Saronno.)

En 1530, Luini peignit à Lugano, dans l'église Sainte-Marie-des-Anges, sa *Crucifixion*, de toutes ses fresques la plus nombreuse en figures. Comme on lui avait très probablement imposé l'obligation de représenter plusieurs épisodes distincts, le *Couronnement d'épines*, le *Portement de Croix*, le *Christ mort sur les genoux de sa mère*, l'*Incrédulité de saint Thomas*, il prit le parti fort sage de placer les figures sur deux rangs se développant en forme de frise. Au centre, dominant toute la composition, le Christ en croix; autour de lui, un essaim d'anges empressés à lui témoigner leur vénération ou leur douleur; à ses côtés, les deux larrons; puis, au premier plan, la Vierge entre les saintes femmes, le centurion, saint Jean, les soldats qui se disputent les vêtements du supplicié, et d'innombrables autres acteurs. Au second plan, bordé de chaque extrémité par un portique aux colonnes majestueuses, à belles cannelures, les épisodes indiqués tout à l'heure. Au fond, un paysage avec une église à coupole, dans le style milanais.

L'ordonnance est parfaite, très nette et bien rythmée, les motifs variés et pittoresques comme chez les Primitifs, les personnages sympathiques et émus, parfois éloquents. Le guerrier à cheval, à la longue barbe ondoyante, au casque empanaché, que l'on voit à la droite de la croix, passe pour être le portrait même de Luini. C'est une figure douce, recueillie, mais également éloignée du mysticisme et du sentimentalisme.

En 1533, Luini se trouvait de nouveau à Lugano pour toucher le solde de la *Crucifixion*. A partir de ce moment, on perd ses traces.



La Vierge et saint Joseph.
Par Bern. Luini. (Musée de Brera.

La carrière, probablement assez courte, de Luini a été extraordinairement remplie. Les compositions de la casa Pelucca à Milan, celles du Musée de Brera et du Louvre, les fresques des églises de Milan et des environs, les innombrables peintures à l'huile répandues à travers toute l'Europe, témoignent d'une production incessante, on n'ose dire hâtive, d'une merveilleuse fécondité. Je ne saurais afficher la prétention de passer en revue tant de fresques ou de tableaux de chevalet. Il me suffira de chercher à caractériser les facultés maîtresses d'un artiste sympathique entre tous.

Au Musée de Brera, une quarantaine de fresques plus ou moins considérables proclament l'activité déployée par Luini dans les églises ou les palais de Milan et des environs. Santa Maria della Pace, Santa Maria in Brera, Santa Marta la Pelucca, près de Monza, et bien d'autres sanctuaires lui devaient leur décoration. On y trouve à profusion les idylles les plus exquises, — c'est le genre le mieux approprié au talent de Luini, — et les figures les plus poétiques. Tels sont le Berger et la Bergère assis l'un à côté de l'autre, scène simple, noble et suave comme un Giorgione, ou encore ces Joueurs de luth, et, du côté opposé,

la Vierge et saint Joseph s'avançant la main dans la main, figures véritablement trouvées (gravées page précédente).

Luini a également abordé la mythologie. Vasari, qui semble n'avoir pas eu l'occasion d'étudier par lui-même les ouvrages du maître milanais, mentionne les fresques de la maison Robbia à Milan, représentant les *Métamorphoses d'Ovide*. Citons en outre *Daphné changée en laurier*, la *Naissance d'Adonis*, le *Sacrifice à Pan*, tous au Musée de Brera; la *Forge de Vulcain*, au Musée du Louvre; *Flore*, au palais de Hampton-Court, et enfin des sujets allégoriques, tels que *la Modestie et la Vanité* (longtemps attribuée à Léonard), dans la galerie Sciarra-Colonna à Rome.

Luini ne savait pas seulement créer les figures les plus poétiques, il excellait en outre dans l'invention de motifs aussi pittoresques qu'originaux; tel est l'*Ensevelissement de sainte Catherine*, qui, de la Pelucca, est entré au Musée de Brera. Dans le bas, un sarcophage, orné de bas-reliefs qui représentent des hippocampes; dans les airs, trois anges qui portent, avec autant de précaution que de respect, le cadavre de la jeune sainte, chastement enveloppée dans ses longues draperies. La simplicité toute plastique de ce groupe, qui se découpe si franchement, son harmonie, son rythme, défient toute analyse et classent Luini au premier rang parmi les peintres de race. Je ne crains pas d'affirmer que Léonard eût été impuissant à donner à une de ses compositions une netteté pareille, avec des contours si tranchés et un agencement si décoratif. C'est où Luini montre qu'il avait l'imagination plus littéraire que son maître (voy. la gravure de la p. 1).

De délicieux épisodes de la vie pastorale alternent à tout instant avec des représentations plus graves et plus religieuses. Tels sont, toujours au Musée de Brera, les deux ménestrels accompagnant saint Joseph et la Vierge à la cérémonie des fiançailles, les trois jeunes filles jouant à la main chaude, etc.

Luini nous paraît parfois un véritable anachronisme; dans certaines de ses compositions, par exemple la *Récolte de la Manne* (gravée p. 461), il semble être le contemporain de Gozzoli, tant il montre de fraîcheur et d'ingénuité.

Les fresques du palais Litta, acquises en 1867 par le Musée du Louvre, — la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, le *Christ bénissant*, — charment par un coloris harmonieux, une expression suave, exempte toutefois du sentimentalisme auquel ont sacrifié certains successeurs de Luini, notamment Gaudenzio Ferrari. Dans la *Nativité*, on remarquera le geste de l'Enfant Jésus portant un doigt à sa bouche, geste familier à Luini; puis la majesté sereine de la Vierge, la physionomie à la fois douce et robuste de saint Joseph, avec son type milanais si bien accusé. Dans l'*Adoration des Mages*, la composition est serrée et concise comme un bas-relief[1].

1. Plusieurs autres fresques de Luini ou de son entourage se trouvent à Paris dans des collections particulières, notamment chez M. Cernuschi. M. Louis Lefort, de son côté, possède un

L'impression que l'on éprouve en face des moindres fresques de Luini est si douce, si bienfaisante, qu'on se laisse aller à une sorte de volupté, à une sorte d'extase, sans éprouver le besoin d'analyser. La poésie de l'invention se joint à la suavité du coloris, à l'ampleur, à la plénitude, à la beauté des formes, pour charmer l'œil et ravir l'esprit. C'est la grâce riante, un peu efféminée, l'expression ininterrompue de la bonté et de la jeunesse. Mais Luini a aussi bien le type de l'homme mûr, saint Joseph, par exemple, que celui de l'adolescent et de la jeune fille. Ce type se distingue par un visage assez large, au nez droit, à la barbe assez longue, aux cheveux bouclés, avec plus de douceur que de force, plus de ferveur que de fierté.

Toute cette École milanaise d'ailleurs ressemble à un beau et suave adolescent qui se laisse aller au plaisir de vivre, au plaisir d'aimer, et qui ignore les mauvaises pensées et les images laides. Libre aux Florentins de creuser les mystères de la philosophie, la science du dessin : pour les disciples de Léonard, s'ils ont réussi à remplir leur rôle de poètes, à émouvoir et à charmer, leur ambition est satisfaite.

Comme peintre de tableaux, Luini s'est renfermé dans la spécialité des Madones et des Salomés présentant la tête du saint Jean-Baptiste (Musée du Louvre, Musées de Milan, de Florence, de Vienne, de Madrid, etc.).

Les portraits de Luini — des femmes principalement — ont plus de grâce que de pénétration. Ce poète fortuné voyait tout à travers un prisme. Le portrait de femme récemment exposé à Londres[1] est tout léonardesque d'aspect.

Les dessins de Luini sont moins nombreux que ses peintures, à l'inverse de ce que nous avons constaté chez Léonard. Parmi les plus beaux, signalons l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste qui s'embrassent, au Musée de l'École des Beaux-Arts; c'est le carton, à la pierre d'Italie, qui a servi pour la *Sainte Famille* du Musée de Madrid (Braun, n°s 290, 291).

Aurelio Luini, le fils de Bernardino, peignit de nombreuses fresques au « Monastero Maggiore ». Quelques-unes, comme le *Baptême du Christ*, sont fort habilement arrangées.

Il est intéressant de retrouver le reflet des préoccupations de Léonard de Vinci chez ses élèves de la seconde génération, par exemple chez Aurelio, qui dans ses fresques, d'ordinaire si médiocres, a répété plusieurs des types de vieillards chers au fondateur de l'École milanaise (groupe d'apôtres, photographie Brogi, n° 7350; le personnage imberbe debout à droite, les mains étendues).

beau fragment, que je considère comme de la main même du maître : *le Repos pendant la Fuite en Egypte* (H. 0^m,45, L. 0^m,73 ; anciennes collections Sommariva et Périn).

1. *Archivio storico dell' Arte*, 1894, p. 258-259.

Ainsi les miettes tombées de ce festin somptueux ont suffi pour faire vivre, de longues années durant, toute une pléiade de peintres.

On manque de toute donnée précise sur la vie et l'œuvre d'un artiste qui se rattache à la fois à l'École de Raphaël et à celle de Léonard de Vinci : Cesare da Sesto[1]. Ce ne sont qu'hypothèses et conjectures; mes lecteurs devinent si le subjectivisme, qui caractérise de nos jours l'histoire de l'art, s'est donné carrière; ils devineront également que j'hésite à m'engager sur un terrain aussi mouvant! N'est-on pas allé jusqu'à faire de Cesare, non l'imitateur, mais le précurseur de Raphaël! Ce serait celui-ci qui aurait plagié son obscur contemporain!

On admet que Cesare naquit à Sesto Calende, près du lac Majeur, entre 1475 et 1480; d'après les uns, il mourut avant 1521, d'après les autres après 1523. Il est identique au « Cesare milanese », qui travailla vers 1506, aux côtés de Peruzzi, à la décoration du château d'Ostie. Il semble avoir également travaillé à Messine. (C'est de cette ville que vient l'*Adoration des Mages*, aujourd'hui au Musée de Naples). Enfin, d'après Vasari et Lomazzo, il exécuta un certain nombre de peintures en collaboration avec le paysagiste et animalier milanais Bernazzano.

Si l'*Adoration des Mages*, de la collection Borromée à Milan, appartient véritablement à Cesare da Sesto, elle nous le montre suivant encore les traces des Primitifs : ce ne sont que physionomies timorées et détails réalistes; l'écuyer assis qui ôte une de ses bottes, le page qui tient le pan du manteau d'un des rois, etc. Nulle liberté dans l'ordonnance, pas plus que dans les gestes[2].

Dans le *Baptême du Christ*, du couvent de la Cava, jadis attribué à Andrea Sabatini, aujourd'hui revendiqué en faveur de Cesare, les influences léonardesques se font jour : les deux anges procèdent en droite ligne des types créés par le Vinci; quant aux deux acteurs principaux, ils ont toute la dureté et toute la pauvreté des figures de Verrocchio, dans le tableau de l'Académie de Florence. Relevons une intéressante observation de Passavant : les dessous de Cesare sont moins bruns que ceux de Léonard.

Infiniment plus libre, plus brillante, plus mouvementée, est l'*Adoration des Mages* du Musée de Naples : ici l'influence de Léonard se mêle à celle de Bal. Peruzzi. Le groupe central, notamment le saint Joseph qui s'incline, est visiblement imité du groupe correspondant de la *Sainte Famille* du Musée de l'Ermitage. La grâce un peu cherchée des figures, la richesse du portique à l'ombre duquel se passe la scène, et je ne sais quel élan, quelle flamme, se ressentent par contre de la fréquentation de Peruzzi.

L'action de Raphaël se fait à son tour sentir dans le tableau d'autel de la collection Melzi à Milan : une Madone assise sur des nuages. C'est avec raison

1. BIBL. Passavant : *Kunstblatt*, 1838, p. 277-279. — Marcel Reymond : *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1892.

2. *Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 360.

que l'on a signalé les analogies qu'elle offre avec la *Madone de Foligno*. Le saint Jean-Baptiste, du même tableau, ressemble à celui de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Non moins raphaélesque est l'arrangement général de la *Madone au laurier*, du Musée de Brera : elle se rattache à la *Madone avec l'Enfant debout*



L'Adoration des Mages, par Cesare da Sesto. (Musée de Naples.)

(Passavant, n° 90; gravée dans mon ouvrage sur Raphaël, p. 397)[1]. La facture,

1. Dans les dernières années, un critique a tenté de restituer à Cesare da Sesto le dessin de la Salle des Boîtes, au Musée du Louvre : la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus (Reiset, n° 315). Ce qui est certain, c'est que l'Enfant, par son type comme par son attitude, rappelle de la façon la plus frappante les figures que Raphaël a placées dans une série de tableaux archi-authentiques, notamment dans la *Vierge au baldaquin*.

au contraire, a déjà quelque chose de flou : elle semble déceler un contact avec le Corrège, dont les premiers ouvrages à date certaine remontent, ne l'oublions pas, aux années 1514-1515.

L'*Hérodiade*, du Musée de Vienne, donnée à Cesare par Vasari et Lomazzo, et par conséquent d'une authenticité certaine, réunit la vivacité à la fierté. La jeune princesse, faisant face au spectateur, montre de la droite la tête que le bourreau, placé derrière elle, étend sur un plat par un mouvement superbe.

Au Musée de Francfort, on fait honneur à Cesare d'une *Sainte Catherine*, représentée les cheveux épars, à mi-corps, les deux mains appuyées sur la roue; la martyre a pour vêtement une robe verte; derrière elle, un massif de verdure; plus loin, un bout de lac ou de mer. C'est une œuvre des plus séduisantes de ce pinceau, qui, comme tous les disciples de Léonard, a toujours sacrifié la force à la grâce.

Peu nombreux sont les Milanais qui ont échappé à l'influence de Léonard de Vinci. Parmi eux, le plus intéressant, en même temps que le moins connu, est le peintre architecte Bartolommeo ou Bramantino Suardi, qui travailla entre 1491 et 1536 (voy. p. 355). Longtemps inféodé aux traditions de Vincenzo Foppa et de Bramante, il ne s'inspira que sur le tard et accidentellement des enseignements du Vinci. Les principales étapes de sa carrière sont : la *Circoncision* du Louvre (1491), la *Descente de Croix* de la Chartreuse de Chiaravalle (1513), ses travaux à Locarno (1522), sa nomination comme peintre et architecte de la cour des Sforza (1525). La dernière mention que nous possédions de lui date de 1536 : à ce moment, il maria sa fille.

Le tableau du Louvre, qui se distingue par sa gamme grisâtre, offre une certaine facilité de composition, qui jure avec les inégalités que l'on observe dans les tapisseries des *Douze Mois*, de la collection Trivulce, attribuées à Bramantino par G. Mongeri. Dans la *Vierge trônant* du Musée de Brera (n° 4), on remarque des formes amples mais disgracieuses (par exemple les bras), des visages assez larges, à la façon de Mantegna et de Bramante, une ornementation relativement froide, avec des palmettes assyriennes.

A mi-chemin entre Vérone et Milan, à Brescia, un groupe aussi compact que brillant s'inspire des principes généraux de l'École vénitienne, mais en s'attachant à une facture plus mâle, à un coloris plus sévère. Comme leurs maîtres et émules, ils excellent à la fois dans la peinture religieuse et dans le portrait[1].

Dès la fin du XVe siècle, Vincenzo Civerchio, né à Crema, mais travaillant plus souvent à Brescia que dans sa ville natale, développa les enseignements de Vincenzo Foppa (avec qui on l'a souvent confondu) en les tempérant par

1. Bibl. : Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, édit. all., t. VI.

plus de morbidesse [1]. Les églises de la région renferment un grand nombre de peintures religieuses sorties de son pinceau et comprises entre les années 1495 et 1540.

Un autre artiste originaire de Brescia, Fioravante Ferramola, s'efforça de concilier les leçons de Vincenzo Foppa avec celles de Costa et de Francesco Francia.



Le Mois de Mai, d'après un carton attribué à Bramantino Suardi.
(Collection Trivulce à Milan.)

Giovanni Girolamo Savoldo ou Girolamo Bresciano a partagé son existence entre sa ville natale et Venise, abstraction faite de quelques séjours de peu de durée à Florence et à Trévise. On ignore les dates de sa naissance et de sa mort : on sait seulement, par une lettre de l'Arétin, qu'il vivait encore en 1548, très âgé.

1. Bibl. : Caffi, *di Vincenzo Civerchio da Crema, pittore, architetto, intagliatore del secolo XV-XVI*. Florence, 1883. — *La Grande Encyclopédie*.

Élève de Jean Bellin et imitateur du Titien, Girolamo Savoldo s'est avant tout rompu aux difficultés du coloris : dans son portrait d'homme armé du Louvre, il a entouré le personnage d'une série de miroirs, destinés à le montrer sous toutes les faces, comme l'avait fait Giorgione pour sa figure nue (p. 585). Néanmoins on lui reproche d'avoir donné à ses carnations un ton rouge trop uniforme et à ses ombres une tonalité trop noire. Cette tendance éclate surtout dans le second portrait exposé au Louvre : un homme en costume du XVe siècle, coiffé d'un bonnet noir; le modelé y est ferme jusqu'à la dureté (on dirait un Antonello de Messine taillé dans le bois); le coloris va du brun au rouge brique. Par contre, les études pour des têtes d'apôtres ou de saints, conservées dans la même collection (n° 378), offrent une facture libre et large, mais dépourvue de saveur.

Girolamo Romanino ou Girolamo da Brescia (né en 1485 ou 1486, mort en 1566) mêla aux enseignements qu'il avait reçus dans sa ville natale des éléments puisés dans l'étude des peintres du Frioul et de Giorgione. Il rachetait par un coloris tour à tour chatoyant, riche ou moelleux, par le mouvement et l'allure de la composition, une certaine pauvreté ou lourdeur de formes.

Crémone, Padoue, Venise, Trente, semblent avoir été les limites extrêmes des pérégrinations de ce maître éminent, que je regrette de ne pouvoir étudier ici d'une manière plus complète. Il y peignit de nombreux tableaux d'autel (entre autres la *Sainte Conversation* du Musée de Padoue, qui peut se mesurer avec les plus beaux tableaux de Venise), des fresques, des portraits.

Le plus considérable des peintres bressans, Alessandro Bonvicino, surnommé il Moretto (né en 1498, mort en 1555), fréquenta d'abord l'atelier de Fioravante Ferramola; il s'inspira ensuite plus ou moins directement de Romanino et du Titien. Il ne quitta Brescia que pour faire quelques apparitions à Bergame, à Milan et à Vérone. Coloriste d'une science consommée, à la gamme légère, transparente, argentine, autant que celle des Vénitiens est chaude, aux formes pleines, amples et majestueuses, il peupla sa ville natale de retables d'une grande tournure, principalement des Vierges triomphantes. Si son *Saint Pierre martyr*, du Musée de Brera, est passablement agité, il y a autant de grâce que de noblesse dans sa *Sainte Justine* du Musée de Vienne. L'inspiration religieuse s'allie constamment chez lui à la recherche des effets de l'art. Rien de plus recueilli que sa *Vierge trônant*, de la Pinacothèque du Vatican, ou ses quatre *Saints* du Musée du Louvre.

Les portraits de Moretto ont autant de gravité que d'aisance : ce sont des figures amples et pleines, plutôt que vives et spirituelles (voy. la gravure de la page 74).

Nous ferons connaissance, en étudiant l'histoire de la peinture à Bergame, avec G. B. Moroni, le plus éminent d'entre les élèves de Moretto.

A la suite de ces maîtres, qui représentent les plus nobles traditions de la Renaissance, accordons un souvenir à leur compatriote Girolamo Muzio (1528-



Sainte Justine, par Al. Moretto. (Musée de Vienne.)

1590), qui prit une place considérable parmi les peintres romains de la décadence.

Les peintres de Bergame se sont mis, comme ceux de Brescia, à la remorque de l'École vénitienne.

Francesco Rizo da Santa Croce s'inspira de Jean Bellin, de même que Girolamo da Santa Croce, qui appartient toutefois à une période plus avancée. Dans le *Martyre de saint Laurent*, au Musée de Naples, ce dernier prodigue les costumes orientaux à l'envi des Carpaccio et des Mansueti.

Giovanni Busi ou Cariani (né à Fuipiano entre 1480 et 1490, mort après 1541) fait un pas de plus : il met à contribution les modèles créés par Giorgione et Palma Vecchio. On reproche la lourdeur, trait distinctif des Bergamasques, à ses tableaux de sainteté (*Madone* du palais Baglioni à Bergame, datée de 1520) et à ses portraits (*Seigneurs et Dames*, au palais Roncalli, dans la même ville, datés de 1519, portrait de *Benedetto Caravaggio*, également à Bergame, dans la Pinacothèque; prétendu portrait des frères Bellin, au Louvre).

Un autre enfant de Bergame, Giovanni Battista Morone ou Moroni (né à Bondo, près d'Albino, entre 1520 et 1525, mort en 1578), suit la bannière de Moretto. Si ses tableaux religieux manquent d'inspiration, ses portraits comptent parmi les plus sincères et les plus vigoureux de la Renaissance. Son *Tailleur* de la National Gallery (gravé p. 152) a pour lui une aisance et une distinction inimitables : dans un autre portrait de la même collection, celui d'un *Fenaroli* (gravé p. 151), l'artiste s'est par contre attaché à la précision, de même que dans un portrait en pied du Musée des Offices : la figure n'est plus peinte comme d'un souffle, mais solidement étudiée et charpentée. Le portrait du Louvre — un vieillard assis, tenant un livre — est d'une facture large et ferme, un peu épaisse, comme dans certains portraits du Tintoret. Quant à l'*Antonio Navagiero* du Musée de Brera (1545), c'est une œuvre quelque peu banale et vulgaire.

De même que Brescia et Bergame, Crémone a son École, pour ne pas dire sa chapelle[1]. Plus j'approche du terme de mon travail, plus j'éprouve de remords en pensant à tous les peintres de talent que j'ai dû négliger, sacrifier, eu égard à l'abondance de biens. Au fond, ne me suis-je pas montré trop sévère pour tant de manifestations fraîches, spontanées, ne péchant parfois que par l'excès de facilité! Nous avons en cette fin de siècle des trésors d'indulgence pour les Primitifs et des accumulations de rigueur pour tous ceux qui ont paru au moment où, non par leur faute, mais par celle des temps (« per li venti contrarii »), en raison des miracles opérés par leurs prédécesseurs, il était par trop difficile de faire preuve d'originalité.

Boccaccio Boccaccino (né vers 1460, mort vers 1518) forme un compromis entre les Vénitiens et les Ferrarais : il allie à une gamme nourrie, parfois vigoureuse, à des accents de tendresse, des formes trop souvent sèches et archaïques, des attitudes lourdes, une ordonnance sans liberté.

L'événement le plus mémorable de sa carrière est son voyage à Rome, où il

1. Bibl. : Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, t. VI.

peignit, à Santa Maria Traspontina, un *Couronnement de la Vierge*, si faible, qu'il provoqua la risée universelle : je me hâte d'ajouter que l'artiste crémonais avait mis contre lui le monde artiste en se permettant de déprécier les ouvrages de Michel-Ange. Les deux œuvres maîtresses de Boccaccino sont le cycle de fresques de la cathédrale de Crémone (*Scènes de l'Histoire de la Vierge, de l'Enfance du Christ*; 1506-1518) et le *Mariage de sainte Catherine*, à l'Académie de Venise, remarquable par la fraîcheur des impressions non moins que par l'éclat du coloris. On s'accorde en outre à inscrire à son actif la « Zingarella » du palais Pitti (gravée p. 140). Par contre, la *Sainte Famille* du Louvre, avec son faire si frêle et si mou, et le *Portement de croix* de la National Gallery, avec ses expressions si timorées, sont des ouvrages d'école.

Galeazzo Campi (né vers 1477, vivait encore en 1536), le fondateur d'une dynastie de peintres, est un imitateur de Boccaccino, aux figures dures et maigres.

Les fils de Galeazzo, Giulio et Antonio, de même que leur cousin Bernardino, unissaient à une facilité, qui n'est pas discutable, une rare entente de la publicité (voy. p. 171).

Giulio († 1572) apprit de son père les rudiments de l'art; il s'attacha ensuite à la manière de Soiaro, et compléta son éducation sous la direction de Jules Romain. Il exécuta, tant à Crémone qu'à Milan, une longue série de fresques monumentales, soit dans les églises, soit sur les façades des palais. Ses peintures (galerie Poldi-Pezzoli à Milan, une femme debout chantant; à côté d'elle un homme; le portrait de son père, daté de 1535, au Musée des Offices) ne manquent ni d'élégance, ni de charme. On en peut dire autant de ses dessins, notamment du *Hallebardier* du Louvre, autrefois attribué au Titien (voy. p. 636).

Giulio forma de nombreux élèves, parmi lesquels ses frères Antonio et Vincenzo, Lattanzio Gambara de Brescia, Sofonisba Anguisciola et ses sœurs[1].

Les trois frères Campi ont laissé à Milan, dans les fresques ou retables de l'église San Paolo, un témoignage intéressant de leur talent et de leur science. Il y a beaucoup de facilité et peu d'intimité, beaucoup de relief et peu d'harmonie, dans l'*Adoration des bergers*, le *Baptême de saint Paul*, le *Miracle de saint Paul*. De temps en temps on découvre un motif excellent : tel le cadavre étendu au milieu d'un temple. Les deux fresques colossales peintes aux côtés du grand autel, une scène de conversion et une scène de martyre (avec la signature « Antonius Campus Cremonensis 1564 »), pèchent par l'excès de mouvement et de déclamation : il n'y a presque plus de centre de gravité dans ces figures agitées, avec leurs jambes nues, leurs pieds chaussés de brodequins, leurs effets de torse, leurs draperies pseudo-classiques. Antonio Campi travaillait en 1581 encore à la décoration de San Paolo. En 1585 il publia une chronique enrichie de gravures sur cuivre : *Cremona fedelissima città e nobilissima colonia dei Romani*.

1. Le portrait de Sofonisba par elle-même, avec la date 1554, se trouve au Musée de Vienne.

Bernardino Campi (né en 1520) fréquenta d'abord l'atelier de Jules Romain, mais ne tarda pas à s'inspirer des ouvrages du Corrège. Sa *Mère de douleurs*, du Louvre, se fait toutefois remarquer par un style serré et dur, plutôt que par la morbidesse. Un dessin, également conservé au Louvre, la *Tentation du Christ* (1580), est d'une facture ronde et banale, sans accent aucun.

L'École piémontaise de la Renaissance ne compte qu'un petit nombre de noms intéressants : Defendente de' Ferrari ou Deferrari, originaire de Chivasso, artiste au style extraordinairement rude et heurté[1], Macrino d'Alba, Girolamo Giovenone, tous encore fortement engagés dans les pratiques des Primitifs.

La Renaissance s'affirme enfin avec Gaudenzio Ferrari de Valduggia (né vers 1481, mort le 31 janvier 1546)[2]. Ce maître, aussi fécond que sympathique, passe presque sans transition de l'imitation de ses compatriotes à celle de Léonard de Vinci et de Raphaël, dont les ouvrages étaient dès lors répandus dans toute la Haute Italie par des copies ou des gravures; poète ému, coloriste habile, il sacrifie trop souvent la fermeté à la recherche de l'élégance ou du mouvement. N'importe, il reste dans les retables ou les fresques dont il enrichit la Haute Italie, et principalement les églises de Varallo, de Verceil, où il se fixa vers 1528, de Milan, où il termina ses jours, assez d'inspiration, de réalisme, de solidité, pour intéresser et en même temps pour toucher.

Gaudenzio est resté fidèle, d'un bout à l'autre de sa longue carrière, à l'art religieux : il a peint de préférence des scènes de la Passion ou des scènes de martyre (*Portement de croix* de Canobbio, *Crucifixion*, du Musée de Turin, mouvementée, avec des gestes ultra-dramatiques); mais il s'entend également à traduire des impressions plus sereines, par exemple dans sa belle *Nativité*, de la collection Holford en Angleterre, avec ses accents réalistes si remarquables, dans son *Mariage de sainte Catherine*, à Varallo, dans ses *Saintes Cènes* ou ses *Assomptions de la Vierge*.

L'analyse du plus célèbre des tableaux de Gaudenzio, le *Martyre de sainte Catherine*, au Musée de Brera, nous fera connaître les rares mérites comme aussi les défauts du maître. Si la sainte est belle et touchante, mais de cette douceur qui annonce la décadence, si l'ange, qui descend des cieux, armé du glaive, si plusieurs des spectateurs rendent bien les sentiments d'effroi ou d'indignation que leur inspire la scène, d'autres spectateurs restent calmes, impassibles, apathiques, comme si le peintre n'avait pas eu assez de force pour faire régner le même sentiment d'un bout à l'autre de la composition. A côté d'un

1. Bibl. : Gamba : *l'Art*, 1878, t. I, p. 174 et suiv. — Sur l'École de Verceil, voy. Colombo, *Documenti e Notizie intorno agli Artisti vercellesi* (Verceil, 1883), et Rieffel : *Repertorium*, 1891.

2. Bibl. : Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*. Milan, 1821. — Pergenti, *Elogio di Gaudenzio Ferrari*. Milan 1843. — Neri et Massarotti, *Gaudenzio Ferrari*. Varallo, 1874. — Colombo, *Vita ed Opere di Gaudenzio Ferrari*. Turin, 1881. — *La Grande Encyclopédie*. — *Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 317-327; 1892, p. 145-175; 1894, p. 239-261. — *Archivio storico lombardo*, XVe année, série II, p. 193.



Un Hallebardier, attribué a Giulio Campi (Musée du Louvre).

coloris lumineux, presque chaud et puissant, on relève des autes de perspective assez choquantes : tandis que les figures du premier plan, notamment celles qui tournent la roue, semblent tomber hors du cadre, celles du second plan sont beaucoup trop petites.

Une autre des peintures conservées à Milan, le *Baptême du Christ* (église Santa Maria presso San Celso), réunit à des gestes, à des expressions véritablement déclamatoires, un modelé soigneux — le corps du Christ est un morceau d'anatomie remarquable — et un coloris nourri.



La Vierge avec l'Enfant, par Gaud. Ferrari.
(Musée de Brera.)

Au Louvre, le *Saint Paul en méditation* (avec la date 1543) nous montre le maître sous son jour le plus favorable : le coloris en est excellent, profond et lumineux ; l'expression offre plus de conviction que la majorité des peintures restées en Italie. Enfin le paysage du fond a encore la fermeté des Primitifs.

Trop souvent, chez Gaudenzio, la suavité dégénère en fadeur, tandis que, quand il veut montrer de l'énergie, il tombe dans la déclamation. Par là il est bien déjà de la décadence.

Le principal élève de Gaudenzio, Bernardino Lanini, de Verceil (né en 1510, mort entre 1578 et 1580), à son tour, affadit encore la manière de son maître.

Singulier contraste : l'École de Raphaël, le prince des dessinateurs, finit par la dureté : Jules Romain, Perino del Vaga et tant d'autres, semblent buriner plutôt que peindre ; l'École de Léonard, au contraire, le coloriste par excellence, tombe dans la mollesse et l'affadissement. Entre de tels extrêmes, le choix est également difficile. Il serait injuste, en tout état de cause, d'en faire

remonter la responsabilité aux fondateurs des deux Écoles, car les principes les plus féconds peuvent devenir pernicieux par l'abus.

Nous engager dans l'étude des maîtres de quatrième ou même de troisième ordre qui ont défrayé de peintures les autres villes de la Haute Italie, et notamment la Ligurie[1], serait sortir du programme de notre publication. C'est par centaines que se chiffrent les tableaux d'histoire, les portraits intéressants, distingués, brillants. Le secret, en pareil cas, est de savoir se borner. Il suffit que cet examen ait été fait par des connaisseurs tels que MM. Cavalcaselle et Crowe, Burckhardt et Bode, pour qu'il me soit permis de renvoyer, sans scrupules, aux ouvrages classiques qui s'appellent l'*Histoire de la Peinture en Italie* ou *le Cicérone*.

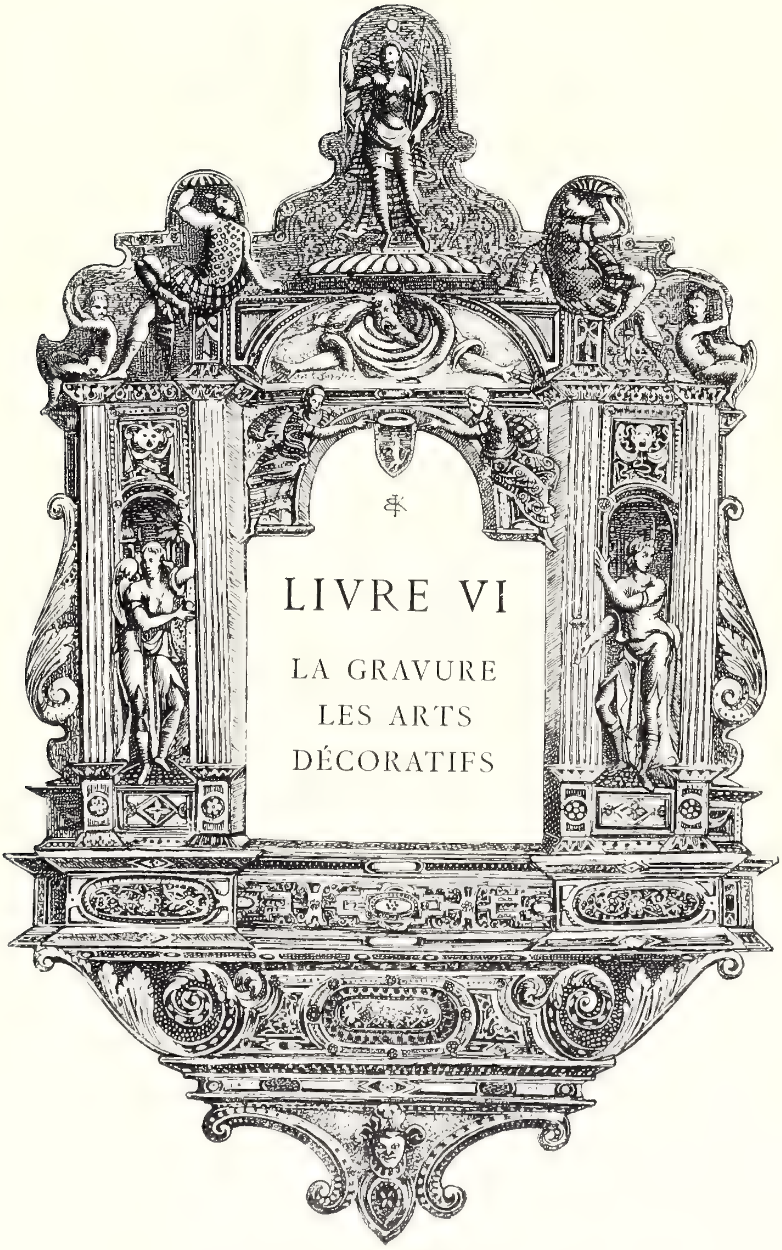
1. Bibl. : Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno nella Liguria.* — Marius Chaumelin, dans l'*Histoire des Peintres* de Charles Blanc.

Pier Francesco Sacchi, de Pavie, qui travailla à Gênes de 1512 à 1527, nous est surtout connu par ses *Quatre Docteurs de l'Église*, au Musée du Louvre (1516), d'un coloris vigoureux, mais aux expressions molles et indécises; par son *Christ en croix* du Musée de Berlin (1514) et sa *Vierge glorieuse* de l'église Santa Maria di Castello à Gênes (1526). — Luca Cambiaso (né en 1527, mort à Madrid vers 1585), le plus habile des élèves formés à Gênes par Perino del Vaga, dessinateur sans consistance, mais coloriste brillant, chercha fortune en Espagne.

Sur les peintres de la Suisse italienne on devra consulter le mémoire de M. Rahn : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1889, p. 1-18, 115-139.



Portrait de Lomazzo.
D'après la gravure publiée dans le « Trattato dell' Arte della Pittura ». (Milan, 1584.)



LIVRE VI

LA GRAVURE
LES ARTS DÉCORATIFS

Cadre de miroir du XVIe siècle. (Ancienne collection Spitzer.)



Le Martyre de saint Acasius (fragment), par Bacchiacca.
(Musée des Offices.)

CHAPITRE UNIQUE

LA GRAVURE. — LES ARTS DÉCORATIFS. — LA GLYPTIQUE ET L'ART DU MÉDAILLEUR. — L'ORFÈVRERIE. — LE MOBILIER. — LA MINIATURE. — LA MOSAÏQUE. — LA PEINTURE SUR VERRE. — LA CÉRAMIQUE. — LA PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES. — LA RELIURE.

Caractériser les estampes ou les vignettes de la Fin de la Renaissance serait une tâche des plus aisées[1]; à peine, en effet, si la gravure au burin a survécu à l'Age d'Or; quant à la gravure sur bois, on a vu dans le précédent volume (pages 806, 812) combien fut rapide sa décadence. Mais diverses circonstances nous ont obligé à reporter sur ce troisième volume l'analyse des productions appartenant à la période précédente. Il nous faut donc revenir sur nos pas et passer en revue la phalange de maîtres éminents, dont Marc-

1. Bibl. : T. I, p. 678. — Bartsch, *le Peintre-Graveur*. — Passavant, *le Peintre-Graveur*. — Renouvier, *des Types et des Manières des Maîtres Graveurs. XVIe siècle*. — Schreiber, *Manuel de l'Amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*. Berlin, 1892 et suiv. — Duc de Rivoli, *Bibliographie des Livres à figures vénitiens.... 1469-1525*. Paris, 1892. — Le même, *les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*. Paris, 1894.

Antoine Raimondi, le prince des burinistes du XVIe siècle, forme l'aboutissant.

Dans la Haute-Italie, la majorité des graveurs de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle — Mocetto, Benedetto Montagna, Zoan Andrea[1], Bartolommeo de Brescia, Giovanni-Antonio de Brescia, — continuent la tradition de Mantegna (t. II, p. 808), tandis que Giulio Campagnola et Jacopo de' Barbari s'efforcent de substituer la mollesse et la morbidesse à une fermeté parfois excessive.

Girolamo Mocetto de Vérone, qui cultiva à la fois la peinture et la gravure, est un maître laborieux, au burin quelque peu inégal et heurté, qui s'inspire à la fois de Jean Bellin, son maître, de Mantegna, de Francia[2]. Ses grandes pièces, telles que le *Baptême du Christ* ou la *Résurrection du Christ*, sont d'ordinaire mal en cadre; il ignore en outre l'art de relier les figures les unes aux autres, science cependant si familière à beaucoup de ses contemporains. Aussi bien n'a-t-il eu que rarement encore recours aux hachures (par exemple dans les gravures cataloguées par Bartsch sous les numéros 2 et 4). S'il réussit parfois à mettre beaucoup d'expression dans ses têtes, il pèche d'ordinaire par la raideur de ses attitudes : tel est le défaut propre à ses *Batailles*.

Un autre peintre-graveur, Benedetto Montagna de Vicence (vivait encore en 1533), avait un burin infiniment plus souple que Mocetto; il se révèle tour à tour comme dessinateur et comme coloriste et réalise souvent de rares effets d'harmonie (voy. t. II, p. 149, la reproduction de son *Enlèvement d'Europe*). L'influence des Vénitiens éclate dans plusieurs de ses pièces, entre autres dans le *Saint Benoît* en compagnie de quatre saints ou saintes (Bartsch, numéro 10). L'élément chrétien et l'élément antique se balancent chez lui; il a même traité un motif comique : *Un Paysan et une Paysanne se prenant aux cheveux*.

Giulio Campagnola de Padoue (né en 1481; la date de sa mort est inconnue) s'est efforcé plus qu'aucun autre maître d'assouplir le travail du burin. C'est qu'il appartient en réalité plutôt à l'École vénitienne qu'à l'École padouane et qu'il s'est familiarisé avec les progrès accomplis par Giorgione dans le domaine du clair-obscur. Grâce à l'emploi du pointillé, il obtient une finesse et une légèreté de teintes qui n'ont rien à envier à la lithographie : rien de plus fondu que son modelé. L'*Adolescent* (gravé t. II, p. 4) est à cet égard un tour de force. Mais il connaît également la fougue et l'audace; parfois ses estampes sont vibrantes comme s'il avait fait usage de l'eau-forte. Son *Enlèvement de Ganymède* (gravé t. II, p. 181) rivalise pour la franchise et l'effet avec les gravures de

1. Ce maître, qui habitait Mantoue, a été longtemps confondu avec Zoan Andrea Valvassore, qui était à la fois libraire, éditeur, imprimeur et graveur sur bois. Voy. duc de Rivoli et Ch. Ephrussi, *Zoan Andrea et ses Homonymes*. Paris, 1891.

2. Galichon, *Primitive Ecole de Venise, Girolamo Mocetto*. Paris, 1859.

Dürer, dont il s'est d'ailleurs inspiré. On ne saurait placer trop haut ce maître



La Vierge, saint Roch et saint Sébastien.
D'après la gravure de Benedetto Montagna et de Jacobus.

dessinateur, ce coloriste merveilleux, cet harmoniste auquel on doit, entre bien d'autres chefs-d'œuvre, *le Christ et la Samaritaine*.

Le peintre Marco da Udine ou Pellegrino da San Daniele (voy. p. 614), qui



Saint Jean-Baptiste, d'après la gravure de Giulio Campagnola
reproduisant en contre-partie la gravure de Mocetto.

a également manié le burin, ne sort guère, en tant que graveur, des données propres à l'École de Jean Bellin.



Le Christ et la Samaritaine, d'après la gravure de Giulio Campagnola.

L'esquisse que nous avons essayé de donner du talent de Jacopo de' Barbari comme peintre (p. 596) s'applique également au graveur. C'est un esprit délié et un dessinateur souvent trop grêle ; il associe le sentimentalisme et la morbidesse au choix de motifs classiques (trophées, boucliers avec la tête de Méduse, cuirasses, lances, casques, flèches, etc.), qui supposent au contraire la fermeté et la noblesse des lignes, de même qu'il célèbre tour à tour Priape (t. II, p. 115) et les saintes du martyrologe (voy. la gravure de la p. 597).

Seul le Triton du *Plan de Venise* (gravé t. I, p. 164) jure, par son ampleur, avec la mièvrerie de la plupart des gravures sur cuivre, où Jacopo pouvait cependant se révéler directement au public, sans intermédiaire, tandis que, dans la gravure sur bois, force lui était de passer par un traducteur.

L'École de Modène, représentée par G. B. del Porto et Nicoletto, fait un pas de plus vers l'imitation des modèles classiques.

Giovanni Battista del Porto, à qui son monogramme — un I et un B accompagnés d'un oiseau — a valu le surnom sous lequel on le désigne d'ordinaire[1], s'inspire tantôt de Dürer, tantôt de l'antique. C'est un puriste, au dessin à la fois très serré et très châtié, parfois même précieux. Il y a dans certaines de ses estampes une vision charmante, de la sincérité, de la candeur, un culte ardent pour les beautés de la nature. Rien de plus délicat ou de plus poétique que sa *Léda au Cygne*, son *Enlèvement de Ganymède*.

Le compatriote de G. B. del Porto, Niccolò Rosex ou de' Rossi, plus connu sous le nom de Nicoletto de Modène, dont les gravures à date certaine sont comprises entre les années 1500 et 1512, touche par certains côtés aux Primitifs, tandis que par d'autres il se montre déjà entièrement émancipé. L'influence de Mantegna le dispute chez lui à celle de Francia, surtout dans les grandes planches où il prodigue les motifs d'architecture et les ornements. De même ses estampes sont tantôt excessivement poussées, tantôt très peu chargées (la *Médisance*, gravée t. II, p. 29, d'un travail si uni et si distingué, est le type le plus achevé de cette École, qui ne cherche pas encore à réaliser des effets de clair-obscur).

Nicoletto a traité avec prédilection les sujets antiques, quoique dans certaines de ses reproductions (*la Statue équestre de Marc-Aurèle*) l'insuffisance des études préparatoires saute aux yeux. Mais il a également montré beaucoup de supériorité et de charme dans ses scènes religieuses. Rien de plus frais ni de plus poétique que sa *Vierge au singe* (Passavant, n° 73), avec sa riche ornementation à pilastres, à grotesques, à trophées, à génies, et le bimane qui, le corps entouré d'un cerceau, marche à quatre pattes.

Vers le début du XVIe siècle la phalange des peintres graveurs s'éclaircit de

1. BIBL. : Galichon, *École de Modène. Giovanni Battista del Porto.* Paris, 1859.

plus en plus : Mantegna, Botticelli, peut-être Francia et Léonard de Vinci, avaient manié le burin en même temps que le pinceau : ni Michel-Ange, ni Raphaël, ni le Corrège, ni le Titien, ni Véronèse, ni Luini, ne s'attaquent à cette technique. La division du travail tend à prévaloir. Les burinistes ne sont plus guère que les interprètes de l'œuvre des peintres.

Par contre beaucoup d'artistes se préoccupent dès lors de répandre leurs compositions au moyen de la gravure : en première ligne Raphaël. Quant à Jules Romain, si, du vivant de son maître, il n'avait jamais voulu, par modestie, recourir à ce moyen de propagande, il en usa largement une fois fixé à Mantoue. De même Rosso utilisa le burin de Caraglio.

On voit clairement d'autre part, dans les biographies de Vasari, que la publication des gravures était dès lors organisée méthodiquement. L'historien de l'art en Italie nous apprend que les éditeurs romains — Baviera, Antonio Lafreri, Salamanca — avaient à leurs gages des artistes chargés de dessiner et de graver toutes les peintures ou sculptures nouvelles de quelque importance [1].



Portrait de Marc-Antoine.
(D'après la gravure publiée dans le recueil de Vasari.)

Si la peinture italienne du XVIe siècle compte plusieurs chefs de file, dans la gravure un seul nom domine, celui de Marc-Antoine; tous ceux qui ont manié le burin ont été, à des titres divers, ses disciples ou ses tributaires.

Marc-Antoine Raimondi de Bologne [2] (né vers 1480, mort entre 1525 et 1530) fréquenta l'atelier de Francesco Francia [3] et débuta par des nielles. Il avait acquis une certaine notoriété dès 1504. En 1505, il publiait son estampe de *Pyrame et Thisbé;* en 1506, ses copies frauduleuses d'après Dürer; en 1510, son groupe des *Grimpeurs* d'après Michel-Ange (gravé p. 471). A partir de ce moment jusqu'en 1527, il travailla dans la Ville éternelle, principalement sous la direction et d'après les modèles de Raphaël. Son œuvre comprend plus de trois cents pièces, parmi lesquelles les estampes reproduisant des compositions du Sanzio, le portrait de l'*Arétin* (gravé t. II, p. 61) et le *Martyre de saint Laurent* (gravé p. 127) n'ont cessé, depuis tant d'années,

1. Voy. p. 424.

2. BIBL. : Fisher, *Marc Antonio Raimondi.* Burlington Fine Arts Club, 1868. — Fillon, *Nouveaux Documents sur Marc-Antoine Raimondi.* Paris, 1880. — Thode, *die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Veneziano's und Marco Dente's.* Leipzig, 1881. — Lippmann : *Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi* (extr. de l'*Annuaire des Musées de Berlin*). — Comte Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi.* Paris, 1888.

3. On attribue à un compatriote de Raimondi, Jacopo Francia (d'après d'autres, Giulio Francia), plusieurs estampes dont la tenue va parfois jusqu'à la sévérité : telles la *Lucrèce* et la *Cléopâtre,* qui allient à un certain archaïsme la noblesse et je ne sais quel charme.

d'imposer par leur grande tenue, la franchise et la noblesse de l'exécution.

L'exemple de Marc-Antoine est bien fait pour nous montrer ce que peuvent, en matière d'art, la conviction et le labeur : la volonté chez lui tient invariablement lieu d'imagination. Il était incapable, je l'affirme sans hésiter, d'inventer la composition même la plus rudimentaire; j'irai jusqu'à parier qu'il éprouvait un embarras extrême à tracer fût-ce le plus simple des croquis. Mais placez-le devant un modèle déterminé — qu'il ait pour auteur un artiste de l'antiquité, Michel-Ange, Raphaël, Bandinelli — et mettez-lui le burin à la main, vous le verrez se transformer en interprète incomparable!

Est-il nécessaire d'ajouter que, dès qu'il se néglige ou s'oublie, sa lourdeur première reprend le dessus. De là les imperfections qui déparent un certain nombre de ses gravures.

Rien n'est plus instructif à ce sujet qu'un parallèle entre les estampes du maître italien et celles de son émule d'outre-monts, Albert Dürer. Comme le burin de celui-ci est pénétrant, comme il sait fouiller là où l'autre s'efforce d'arrondir et de synthétiser. N'étant arrêté par aucune considération de style, l'artiste allemand peut reproduire plus facilement la réalité avec ses nuances infinies.

Agostino di Musi de Venise ou Agostino Veneziano, le plus habile parmi les élèves de Marc-Antoine, débuta comme celui-ci par la copie des gravures de Dürer. Fixé à Rome vers 1516, il reproduisit, sous la direction de son maître, plusieurs des plus belles compositions de Raphaël, entre autres *Elymas frappé de cécité*, *Vénus blessée et l'Amour*, le *Portement de croix*. A cette École il acquit, d'après la définition de M. Duplessis[1], « une sagesse dans les contours et dans le modelé, une sobriété dans le maniement du burin qui lui étaient inconnues précédemment ». La dernière partie de la carrière de ce maître, dont on perd les traces en 1536, fut consacrée à la reproduction des compositions d'Andrea del Sarto, de Jules Romain, de Jean d'Udine, de Bandinelli (voy. la gravure de la page 113) et de différents autres peintres. Il grava également des portraits, des motifs d'architecture, des ornements.

Marco Dente de Ravenne a pour lui une rare souplesse dans le maniement du burin et réalise parfois des effets de clair-obscur véritablement brillants. Dans le *Combat de cavalerie* (Bartsch, n° 420) on admire le sentiment de la couleur, et je ne sais quel pressentiment des ressources de l'eau-forte, qui se mêle à de vagues réminiscences d'un chef-d'œuvre de Martin Schœn : *Saint Jacques le Majeur combattant les Infidèles*.

Dente a gravé avec précision et éclat une série de bas-reliefs antiques, entre autres le *Trône de Neptune*, qui lui a inspiré une planche superbe (Bartsch,

1. *Histoire de la Gravure*, p. 104.

n° 242). Mais il sait également servir d'interprète aux impressions modernes, par exemple dans son étonnante planche des *Squelettes* (Bartsch, n° 425).

Les disciples directs de Marc-Antoine, Agostino Veneziano, Marco Dente, sont bien encore de l'Age d'Or par leur culte de la forme, par leur recherche des lignes tranquilles et pures.

Le Lorrain Nicolas Béatrizet (né à Thionville en 1507; fixé à Rome de 1540 à 1562) combina les enseignements d'Agostino Veneziano avec ceux de G. Ghisi. Ses estampes ont de l'éclat, mais on leur reproche leur modelé trop ressenti. Béatrizet a gravé entre autres, d'après Michel-Ange, la *Chute de Phaéton*, l'*Enlèvement de Ganymède* et le *Songe de la vie humaine*.



Les trois Docteurs en conférence.
(D'après la gravure de Marc-Antoine.)

Reverdino, dont les estampes sont comprises entre les années 1531 et 1561, a fait preuve d'une ouverture d'esprit rare chez les graveurs italiens : outre les Écritures saintes, la mythologie et l'histoire ancienne, il a mis à contribution les scènes de la vie contemporaine, représentant tour à tour le *Mathématicien*, les *Alchimistes*, le *Joueur de luth*, une *Danse de Paysans* (gravée p. 75). D'ordinaire son exécution est soignée et son style serré, parfois même un peu archaïque.

Gian Giacomo Caraglio de Vérone conserve, lui aussi, pendant longtemps de de la fermeté et de la saveur; plus tard son burin devient souple, et finalement trop facile.

Giulio Bonasone de Bologne, dont les estampes datées vont de 1531 à 1574, s'est attaché à reproduire, sans trop de choix, les compositions de Raphaël, de Michel-Ange, du Corrège, du Parmesan. Mais il appartient en même temps à la catégorie des peintres-graveurs, car son crayon a inventé une partie des sujets que son burin a traduits sur le cuivre. Comme technique, ce maître a recours aux procédés les plus variés : tantôt il se plaît à prodiguer les tailles parallèles, sans hachures (jambes d'Adam et terrains du fond, dans la gravure cataloguée par Bartsch sous le n° 1); tantôt il poursuit les effets propres à l'eau-

forte. Dans *Judith et Holopherne* (Bartsch, n° 9), il se rapproche, par la recherche du caractère, des graveurs de l'École de Fontainebleau. A côté des compositions allégoriques, qui alternent dans son œuvre avec les scènes religieuses ou mythologiques, on remarque ses portraits (voy. p. 373), aussi vivants que fouillés.

Enea Vico de Parme (voy. p. 51) représence l'alliance de la gravure avec l'archéologie : c'est dire que les éléments antiques et l'imitation des effets propres à la sculpture dominent dans ses estampes. On a constaté que, vers 1550, il fit usage de tailles fines et serrées qui, malgré une certaine délicatesse, donnent parfois à ses productions un aspect métallique.

Rappelons encore ici, parmi les imitateurs de Marc-Antoine, le mystérieux Maître au dé, puis les graveurs de l'École formée à Mantoue par Jules Romain, les Ghisi ou Mantovani (voy. p. 269).

Florence ne compte guère qu'un buriniste de talent, et encore quitta-t-il de bonne heure sa ville natale : je veux parler de Domenico del Barbiere, avec qui nous ferons plus ample connaissance lorsque nous étudierons l'École de Fontainebleau.

La gravure au burin, avec la loyauté, la gravité, le sérieux, qui en sont inséparables, était bien le procédé qui convenait à la reproduction des chefs-d'œuvre d'une époque encore si attachée au culte du grand art. Par une conséquence fatale, les Écoles de dessinateurs (Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain, les peintres de Fontainebleau) trouvèrent presque immédiatement les interprètes les plus fidèles, tandis que les Écoles de coloristes (les Vénitiens, les Milanais, le Corrège) attendirent longtemps les leurs.

Les facilités qu'offrait l'invention de la gravure à l'eau-forte ne pouvaient que tourner au détriment de la gravure au burin. L'improvisation se substitua peu à peu à une technique lente et minutieuse entre toutes; la recherche des effets de couleur fit négliger la pureté et jusqu'à la précision du dessin. Pouvait-il en aller autrement? Même les plus belles eaux-fortes ne manquent-elles pas de style, comparées aux productions du burin!

Dans le dernier tiers du siècle, le sérieux et la sincérité font place à une sorte d'escamotage. Le modelé se réduit à des indications très générales; le style, la tenue même, disparaissent jusqu'au jour où nos grands graveurs français du XVIIe siècle, les Edelinck, les Nanteuil, les Audran, les Drevet, remettront en honneur, en les renouvelant et en les développant, les principes de Marc-Antoine Raimondi.

La GRAVURE A L'EAU-FORTE ne compte encore que peu d'adeptes en Italie pendant le XVIe siècle : on fait honneur de son introduction au Parmesan,

le brillant imitateur du Corrège. Ce procédé fut cultivé ensuite par Beccafumi et surtout par Andrea Schiavone.

Tandis que la gravure au burin prenait un si radieux essor, la GRAVURE SUR BOIS restait stationnaire, quoique des maîtres de la valeur de Marc-Antoine, d'Ugo da Carpi, de Beccafumi, ne dédaignassent pas de s'y essayer ou de la cultiver, et que l'invention de l'impression à plusieurs planches — la gravure en clair-obscur ou en camaïeu — l'eût dotée de ressources nouvelles. Le goût et l'exécution faiblissent graduellement : sauf de rares exceptions, les contours comme le modelé perdent non seulement en noblesse et en pureté, mais encore en netteté et en franchise.

Les circonstances cependant étaient propices : jamais encore la librairie italienne, représentée par les éditeurs vénitiens, les Alde, les Giunti, les Zoan Andrea Valvassore, les Giolito de Ferrare (voy. p. 326), les Marcolino de Forli, les Sessa, n'avait mis au jour tant de volumes illustrés. On en jugera par un chiffre : de 1481 à 1600 on publia à Venise près de trois cents éditions de Missels ornés de figures sur bois. Mais examinez les reproductions de ces Missels dans la belle monographie composée par le duc de Rivoli : la précision du trait, la sobriété du modelé, disparaissent en même temps que la noblesse des expressions ou le recueillement; il ne reste, des conquêtes du passé, que la bouche contractée que les Primitifs avaient donnée à Marie ou au disciple bien-aimé debout au pied de la croix. Au point de vue de la xylographie comme à celui de la typographie, l'exécution a également baissé.



L'Illustration des Livres au XVIe siècle.
D'après les « Trasformationi » de Dolci (1553).

Parmi les livres illustrés qui donnent le moins de prise à la critique, nous signalerons l'édition du *Roland furieux* de l'Arioste, publiée par Giolito (dans l'édition publiée en 1556, également à Venise, par Valgrisi, les bois manquent de netteté et sont en outre fort mal tirés; dans celle publiée en 1570 par Rampazetto, il y a plus de sobriété et d'esprit, mais les ornements sont d'un goût déplorable). Dans les *Trasformationi* de Dolci (Venise, Giolito, 1553), certains bois rappellent, par la simplicité et la netteté du trait, le modèle par excellence, le *Songe de Poliphile*. On a pu juger par nos spécimens (p. 90-93) de l'élégance d'une autre série de gravures, exécutée dans les ateliers de Marcolini : les *Sorti* ou *Giardino dei Pensieri*.

A la suite de la gravure sur bois, mentionnons la TYPOGRAPHIE et avec elle la CALLIGRAPHIE; toutes deux relèvent, par bien des côtés, des arts graphiques. Si les plus habiles imprimeurs du XVIe siècle n'ont guère réussi à ajouter à l'œuvre de leurs devanciers, si les initiales ornées le cèdent presque sans exception à celles de l'Age d'Or, du moins un certain nombre d'artistes spéciaux s'efforcèrent de répandre les meilleurs modèles. Dès 1514 le mathématicien ferrarais Sigismondo dei Fanti publiait à Venise sa *Theorica et pratica... de modo scribendi fabricandique omnes Litterarum species*, où il développait les théories émises par Léonard de Vinci sur la construction des lettres, soit gothiques, soit latines. Ce travail servit de base au *Thesauro de' Scrittori* gravé par Ugo da Carpi (Rome, 1523).

Les initiales que nous avons empruntées à l'ouvrage de Fra Vespasiano Amphiareo de Ferrare, *Opera nella quela si insegna a scrivere varie sorti di Lettere* (Venise, 1556), témoignent du goût avec lequel le calligraphe mariait les motifs propres à la Renaissance (enfants nus jouant, tirant de l'arc, etc.) à des enlacements compliqués, sentant encore leur moyen âge (voy. p. 201). Dans *il Perfetto Scrittore* du Milanais Gio-Francesco Cresci (1570), le goût est déjà entièrement corrompu : les encadrements aussi bien que les lettres sont tour à tour maigres, pauvres ou recroquevillées. Nous n'avons trouvé à y relever que quelques initiales à entrelacs (voy. p. 583).

En abordant l'histoire des ARTS DÉCORATIFS[1], j'ai à régler un arriéré énorme : périodiquement, en terminant les précédents volumes, il m'a fallu rejeter le trop-plein sur le volume suivant; pour le coup cette ressource me fait défaut et je risque ou de sacrifier les époques antérieures, si insuffisamment traitées dans les deux premières parties de ma publication, ou bien de faire tort aux productions de la Fin de la Renaissance, si amples, si nobles, si harmonieuses. Le lecteur comprendra mon embarras. Peut-être me sera-t-il donné plus tard, dans un travail spécial, de combler une lacune si regrettable.

Plusieurs branches des arts décoratifs étaient restées en retard sur les autres pendant le XVe siècle : telle en première ligne la céramique. Vers le second tiers du XVIe siècle, toutes arrivèrent à leur pleine expansion : quelques-unes même, comme l'art du médailleur et la miniature, avaient déjà défleuri.

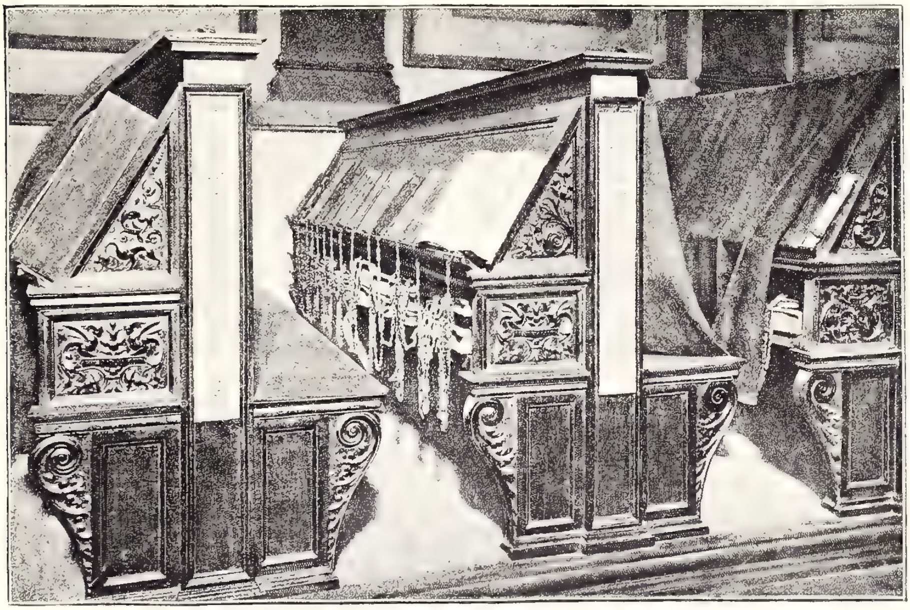
Il n'est pas facile de faire saisir l'activité qui continua de régner dans ce domaine sans bornes : elle n'avait d'égale qu'un luxe, qui fit plus d'une fois pousser les hauts cris aux moralistes (voy. p. 76 et suiv.).

Quelle variété d'invention et quels raffinements, rien que dans l'organisation des fêtes, dans ce que l'on a appelé la décoration temporaire! Longtemps encore les artistes les plus considérables y prodiguèrent toutes les ressources de leur génie, comme s'ils avaient tenu à montrer par combien de racines le culte du

1. BIBL. : T. I, p. 682. — Labarte, *Histoire des Arts industriels*. — *La Collection Spitzer*.

beau plongeait et dans les événements principaux de la vie de famille et dans les réjouissances publiques. Banquets, mascarades, représentations théâtrales, tournois, entrées solennelles, couronnements, funérailles, mirent tour à tour à l'épreuve l'imagination des Peruzzi, des Jules Romain, des Leone Leoni et de tant d'autres (voy. p. 189-190).

Pendant cette dernière période, les symptômes qui auparavant ne s'étaient accusés qu'avec plus ou moins d'intermittence, gagnent en intensité, en attendant la dégénérescence finale. L'abîme entre le grand art et les arts décoratifs se creuse de jour en jour (t. II, p. 32 et suiv., 816-818). Si Michel-Ange consent



Bancs et Pupitres italiens du XVIe siècle, d'après les dessins de Michel-Ange.
(Bibliothèque Laurentienne.)

encore à modeler, pour le duc d'Urbin, la maquette d'une salière[1] ou à fournir les modèles des pupitres et des bancs de la Bibliothèque Laurentienne, à peu de temps de là les contemporains de Perino del Vaga s'étonnent de voir celui-ci accepter avec complaisance une foule de tâches jugées indignes d'un « virtuose ». La fondation des Académies (p. 196) précipite la rupture entre l' « arte del disegno » et les procédés d'une application plus pratique. Est-il surprenant que, réduits à leurs seules forces, se sentant incapables d'inventer et n'osant solliciter le concours des architectes, des statuaires, des peintres, les céramistes, les émailleurs, les sculpteurs en bois, et leurs congénères, trouvassent plus simple de copier des estampes! Vis-à-vis de combien d'entre eux Marc-Antoine, pour ne citer que lui, n'a-t-il pas joué le rôle de Providence!

1. Voy. l'article de M. de Fabriczy dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1894, p. 151-152.

Tout en s'efforçant de faire tenir dans un cadre commun les diverses branches de l'art décoratif, la Fin de la Renaissance se montra soucieuse de laisser à chacune d'elles une autonomie relative. Son rêve était de concilier l'harmonie avec la liberté. Rien de moins systématique que le programme qu'elle traçait aux décorateurs : la fantaisie pouvait s'y donner carrière à côté des combinaisons les plus savantes. C'est par où cette époque, vivante et généreuse, se distingue avantageusement de certains styles plus récents, et notamment du style Empire, si monotone et si mortellement ennuyeux, quoi qu'en disent les quelques fanatiques qui essayent, en cette fin de siècle, de le remettre en honneur.

Les artistes industriels de la Fin de la Renaissance ont pu commettre des erreurs; ils ont du moins fait preuve jusqu'au bout d'une véritable probité professionnelle : l'exécution est infiniment moins hâtive dans l'orfèvrerie, le mobilier, la céramique, l'art textile, que dans la sculpture ou la peinture.

La dégénérescence ne s'est pas produite à la même heure dans toutes les branches de l'art; mais dans toutes elle s'est traduite, parfois fort tard, par la vulgarité de l'ornementation. L'exemple donné par les architectes de la queue de Michel-Ange ne pouvait manquer de réagir sur des spécialistes, de plus en plus habitués à demander leurs modèles aux représentants du grand art.

Se réglant sur eux, ils placèrent la recherche du relief et du mouvement au-dessus de l'harmonie ou de la pureté des lignes; tentation d'ailleurs bien explicable chez une génération fière d'avoir enfin réussi à dominer la matière et à traduire librement toutes ses aspirations.

L'abus de la figure humaine, qui se substitue progressivement à l'ornementation végétale ou à l'ornementation plane, n'est que le corollaire de ces tendances; on a vu, dans notre chapitre sur l'influence antique (p. 110-112), à quel point on prodigua, sans nécessité appréciable et même contre toute vraisemblance, les motifs mythologiques ou allégoriques.

La Glyptique avait été jusque-là un art essentiellement anonyme; à peine si quelques noms de graveurs en pierres dures du xve siècle ont été sauvés de l'oubli[1]. Aussi bien s'étaient-ils appliqués plutôt à copier les modèles de l'antiquité qu'à créer des compositions originales. Même dans l'œuvre des Giovanni delle Corniuole et des Domenico dei Cammei, on ne trouve guère que des portraits (voy. t. II, p. 821). Dans le premier quart du xvie siècle, la situation change : les Pier Maria da Pescia, les Valerio Belli, les Giovanni da Castelbolognese, les Cesati, les Matteo del Nassaro, disputent aux statuaires la faveur des grands et l'emportent parfois sur eux; les cours de France, d'Espagne, d'Allemagne, de Bavière, de Pologne, rivalisent de sacrifices pour se les attacher. Ces maîtres abordent en même temps les scènes les plus com-

1. Bibl. : Babelon, *la Gravure en pierres fines. Camées et Intailles*. Paris, 1894.

pliquées et réalisent la perfection dans l'infiniment petit, comme leur contemporain Michel-Ange dans le colossal. Leurs ouvrages valent plus encore par leur fini prodigieux et par la richesse de leurs formes que par celle de la matière première.

Pier Maria da Pescia (t. II, p. 821) était entré le premier dans la voie des tours de force; sa *Bacchanale* du Cabinet de France ne contient pas moins de quinze figures dans un champ qui ne dépasse pas 15 millimètres de longueur!

Valerio Belli de Vicence ou Valerio Vicentino (1468?-1546) conquit une situation plus prépondérante encore, quoiqu'il travaillât uniquement d'après l'antique ou d'après les dessins de ses contemporains [1]. Il était incomparable pour la finesse et la perfection de l'exécution. Rien n'égalait la rapidité avec laquelle il produisait.



Portrait de Val. Vicentino. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Un coffret ou cassette en cristal de roche, orné de vingt-quatre *Scènes de la Vie du Christ*, proclame jusqu'à nos jours, au Musée des Offices, l'habileté de main prodigieuse de Valerio [2]. Le pape Clément VII commanda en outre au maître une cinquantaine de reliquaires en cristal de roche ou autres pierres précieuses, qu'il donna, en 1532, à l'église de Saint-Laurent [3].

La plupart des compositions de Belli ont été reproduites en bronze, sous forme de plaquettes, et décrites à ce titre par M. Molinier [4].

Giovanni Bernardi da Castelbolognese [5] (1495-1553) n'eut rien à envier, ni pour le talent, ni pour la notoriété, à Valerio Belli. Le duc Alphonse de Fer-

1. Bibl. : Casabianca, *di Valerio Vicentino, intagliatore di cristallo*. Venise, 1864. Le portrait à la sanguine de Valerio se trouve au Musée de Weimar (Braun, n° 110), où il est attribué à Michel-Ange! Une simple comparaison avec la gravure publiée par Vasari (édit. de 1568, t. II, p. 285) suffit pour établir l'identité du personnage représenté (Communication de M. Valton). — Le Musée du Louvre s'est récemment enrichi d'un disque de porphyre gravé, la *Paix mettant le feu à un trophée d'armes*, que des connaisseurs attribuent à Valerio. Ce sujet a en effet été modelé par le même artiste pour le revers d'une médaille de Léon X et sur une plaquette de la collection G. Dreyfus (Molinier, *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 1893, p. 88).

2. Ce coffret, offert par Clément VII à François Ier, figura longtemps dans les collections de Fontainebleau; il entra aux Offices, apporté probablement au grand-duc Ferdinand en 1589 par Christine de Lorraine. (Vasari, t. IV, p. 389. — Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 389.)

3. Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine;* t. V, Florence, 1757, p. 45-52.

4. *Les Bronzes de la Renaissance*. Paris, 1886, t. I, p. 189 et suiv.

5. Bibl. : Ronchini : *Atti e Memorie.... Sezione di Parma*, t. IV, p. 1-7. — Liverani, *Maestro Giovanni Bernardi da Castelbolognese, intagliatore di gemme*. Faenza, 1870. (Cet auteur se fonde sur le témoignage de documents contemporains pour affirmer que Giovanni ne nageait nullement dans l'opulence, comme on l'a prétendu (voy. p. 194). Mais on sait avec quel soin les

rare, le cardinal Hippolyte de Médicis, les papes Clément VII et Paul III, le cardinal Alexandre Farnèse, le comblèrent de faveurs. Son chef-d'œuvre est le coffret orné de gravures sur cristal de roche, la « cassette Farnèse », conservée au Musée de Naples (gravé p. 239). Il y a représenté, avec autant de finesse que de netteté, d'après les dessins de Perino del Vaga (voy. p. 544), des scènes mythologiques et des scènes de la vie d'*Alexandre le Grand.*

Alexandro Cesati, surnommé il Grechetto, apporta des perfectionnements considérables à l'outillage de la glyptique et surpassa encore, si possible, ses devanciers[1]. Originaire de Chypre d'après les uns, de Milan d'après les autres, il travailla longtemps à la cour de Rome, puis à Venise, et s'établit finalement à Chypre, où il semble être mort après 1564. Le fini et l'élégance de ses camées et de ses médailles arrachèrent des cris d'admiration même à Michel-Ange (voy. p. 93).

Si Benvenuto Cellini, Leone Leoni, Caraglio, ne s'exercèrent qu'accidentellement dans la glyptique, d'innombrables autres artistes, appartenant principalement à la Haute Italie, s'en firent une spécialité et répandirent d'un bout à l'autre de l'Europe la réputation des graveurs en pierres dures italiens[2]. Depuis lors, ces gemmes, d'une extrême variété de formes — médailles ou camées, bustes ou statuettes, coupes, plats, vases, chapelets, rosaires, reliquaires, — n'ont cessé d'occuper une place d'honneur dans les vitrines des musées ou dans celles des collections particulières.

L'Art du médailleur continue jusqu'à la Fin de la Renaissance à tenter les artistes et à séduire le public : c'est par centaines que se comptent ses productions[3]. Mais il ne pouvait manquer de se régler sur les évolutions de la sculpture, dont il ne forme qu'un satellite. La finesse de la caractéristique, la précision du rendu, l'harmonie ou le galbe ne brillèrent plus que trop souvent par leur absence.

artistes d'autrefois dissimulaient leur ortune). — Voyez en outre, sur ce maître, mon *Atelier monétaire de Rome.* (Paris, 1884, p. 36.)

1. Bibl. : Ronchini : *Atti e Memorie... Sezione di Parma*, t. I, p. 251-261. — Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, t. I, p. 316-318. — *L'Atelier monétaire de Rome.*

2. Tels sont les Milanais Giovanantonio dei Rossi, Antonio Masnago, Annibale Fontana, Domenico Compagni (voy. *la Grande Encyclopédie*), Jacopo Nizzola de Trezzo, Gasparo et Girolamo Misuroni, les Marmitta de Parme, Antonio Dordonio († 1584) de Busseto, dans l'État de Parme; Matteo del Nassaro de Vérone, que nous retrouverons à la cour de François Ier, les Anichini de Ferrare, Girolimo Corio, qui travaillait à Mantoue dans le dernier quart du xvie siècle (*Archivio storico lombardo*, 1887, p. 369), etc., etc. Florence est représentée par Domenico di Polo.

3. Bibl. : T. I, p. 686. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance* : *Venise:* Paris, 1887. — *Florence et la Toscane.* Paris, 1891-1892. — U. Rossi, *I Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova*, I-III. Milan, 1888. — Le même, *Francesco Marchi e le Medaglie di Margherita d'Austria.* Milan, 1888.

Aux médailleurs de l'ère précédente, dont plusieurs, tels que Caradosso, Sperandio, peut-être aussi le mystérieux Moderno [1], prolongèrent leur existence jusque vers le second quart du XVIe siècle, firent suite Vittorio Camelio ou Gambello de Venise (1560-1539; voy. t. II, p. 534), Giovanni Maria Pomedello de Vérone [2], le médailleur à l'Amour captif, l'auteur de la belle effigie de Lucrèce Borgia (t. II, p. 273). Puis surgit une génération nouvelle, plus bruyante encore que brillante. Les Toscans désormais peuvent rivaliser avec les maîtres de la Haute Italie : ils opposent Benvenuto Cellini, Leone Leoni, Pastorino de Sienne, aux Valerio Belli de Vicence, aux Grechetto (v. p. 712), aux Giovanni Cavino de Padoue († 1570), aux Antonio Abondio de Milan (médailles comprises entre 1567 et 1587), aux Gianfederigo Bonzagna de Parme (mort après 1586), aux Jacopo Primavera [3]. Les gravures d'après les productions des uns et des autres, semées à travers le présent volume, permettent au lecteur de se rendre compte de leur talent respectif.

Si les médailles de Cellini et de Leoni ne l'emportent en rien sur celles de leurs contemporains, celles de Pastorino Pastorini († 1592) [4] sont aussi fermes que pénétrantes, d'une facture tout ensemble étoffée et souple, précise et pleine de distinction : c'est le Bronzino de l'art du médailleur.

La vogue des PLAQUETTES EN BRONZE tend à diminuer pendant la dernière période de la Renaissance. Il n'est point prouvé que les artistes dont les œuvres ont été reproduites sous cette forme, les Valerio Belli, les Benvenuto Cellini, les Leoni, les Giovanni da Castebolognese, l'anonyme dont l'œuvre a été cataloguée par M. Molinier sous le n° XL, etc., aient eu quelque part à la confection des épreuves en bronze tirées de leurs pierres gravées, de leurs sceaux ou de leurs médailles.

Il y aurait lieu de passer en revue ici les autres productions de l'art du fondeur; mais la matière est infinie : elle comprend les ustensiles les plus humbles et des pièces d'apparat, depuis les chandeliers, les sonnettes, les encriers jusqu'au lustre de la cathédrale de Pise, exécuté de 1585 à 1589 sur le modèle fourni par le sculpteur florentin Battista di Domenico Lorenzi (gravé p. 514) [5].

La FERRONNERIE et l'ARMURERIE ne jettent pas moins d'éclat : la noblesse des formes n'a d'égale que la perfection de la main-d'œuvre [6].

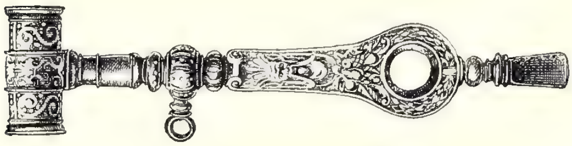
Si le premier de ces arts ne compte plus que peu de pages monumentales, telles que grilles ou balustrades, quelles merveilles n'a-t-il pas créées dans le

1. BIBL. : Ilg. : *Annuaire des Musées de Vienne*, t. XI, p. 100.
2. *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 426.
3. *Annuaire des Musées de Vienne*, 1892, t. XII, p. 55 et suiv.
4. BIBL. : Kenner, *Annuaire des Musées de Vienne*, t. XII, 1891, p. 84 et suiv.
5. *Archivio storico dell' Arte*, 1893, p. 215.
6. BIBL. : Maindron, *les Armes* (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*).

domaine plus restreint de la serrurerie ! La clef du palais Strozzi (gravée p. 76) est aussi fine comme ciselure que nourrie et élégante comme composition : sirènes, masques, dauphins s'y marient avec une incomparable suavité.

Dans l'Armurerie, tout, jusqu'aux plus humbles auxiliaires du harnachement, mors, étriers, forme matière à surprises ou à méditations. Il est difficile de faire saisir, dans le peu de lignes dont je dispose, l'extrême variété et l'extrême richesse des engins de destruction inventés par la Fin de la Renaissance : cuirasses gravées par les habiles armuriers de Milan, haches d'armes aux fines ciselures, arquebuses damasquinées ou incrustées soit de nacre, soit d'ivoire, épées à la poignée d'acier fouillée comme une statuette d'ivoire, casques surmontés de chimères, de dragons et d'aigles, canons fondus par les Alberghetti.

Pour la Marqueterie en métal et la Damasquinure, on vante l'habileté avec laquelle Francesco del Prato de Florence († 1562) exécutait les figures, le feuillage, les ornements de toute sorte, entre autres sur une armure destinée au duc Alexandre de Médicis.



Clef d'arquebuse italienne du XVIe siècle.
(Collection Spitzer.)

Par un concours de circonstances véritablement exceptionnelles, l'Orfèvrerie prit à ce moment dans les mœurs publiques aussi bien que dans les mœurs privées une importance qu'elle n'a eue ni auparavant ni depuis. C'est le moment où les distinctions de toutes sortes, la rose d'or, l'épée d'honneur, la chaîne offerte à quelque haut personnage, les cadeaux princiers, tout se traduit par les productions des orfèvres[1]. Les redevances des cités se composent également très souvent de pièces d'orfèvrerie. Jamais encore ces productions et celles des branches congénères n'avaient joué un tel rôle dans les relations de souverains à souverains. Le pape Clément VII, se préparant à se rendre à l'entrevue de Marseille (1533), s'occupe avec les soins les plus méticuleux de faire enchâsser par les orfèvres les plus habiles la superbe défense de licorne qu'il se propose d'offrir à François Ier. Parlerai-je de la richesse de l'argenterie, de l'extension de l'orfèvrerie aux plus modestes instruments ou ustensiles : sonnettes, encriers, fermoirs de livres ? Son domaine est infini, et ce serait presque écrire l'histoire de la civilisation pendant la der-

1. Bibl. : T. II, p. 822. — Ronchini, *Manno orefice fiorentino*. Modène, 1873. — Cf. l'article de M. de Fabriczy dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1894, p. 149-150. — Ronchini, *i Bonzagni e Lorenzo da Parma coniatori (Periodico di Numismatica e Sfragistica*, t. VI). — Santoni, *Maestro Tobia da Camerino orafo ed emulo di Benvenuto Cellini (1530-1550)*. Camerino, 1888. — Anselmi, *la Croce astile di Cesarino del Roscetto per la chiesa di San Medardo in Arcevia*. Rome, 1889. (Extr. de l'*Archivio storico dell' Arte*.) — Les ouvrages de M. Plon sur Benvenuto Cellini et Leone Leoni. — L'*Archivio storico dell' Arte* de 1888.

nière période de la Renaissance que de retracer les annales de cette branche de l'art. On conçoit, en présence d'un tel engouement, l'orgueil des orfèvres, qui deviennent bien la classe d'artistes la plus présomptueuse et la plus turbulente, avec des coryphées tels que Benvenuto Cellini et Leone Leoni. C'est tout le jeu d'intrigues et de vanités de comédiens qui se savent gâtés par le public, avec cette différence qu'ici la représentation tourne à tout instant au drame et se termine par la mort de l'un des acteurs.



Demi-armure italienne en fer gravé et doré.
(Collection Spitzer.)

L'orfèvrerie italienne atteignit à ce moment à sa suprême perfection. Le temps n'est plus, il est vrai, où le sculpteur et le peintre doivent passer par la boutique de l'orfèvre pour apprendre à fond tous les secrets de l'art : à peine peut-on encore citer, pour le XVI[e] siècle, parmi les orfèvres qui ont abordé les branches supérieures de l'art, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini ; mais grâce aux modèles fournis par des artistes éminents, grâce à une prodigieuse habileté technique, à une admirable souplesse de main, cet art, généralement un peu en retard sur les autres, parvient au zénith au moment où la peinture et la sculpture tendent déjà à descendre.

En thèse générale, le caractère propre de l'orfèvrerie de cette époque, c'est la disparition des formes architecturales, si longtemps inséparables de l'orfèvrerie. J'explique cette modification par deux considérations : l'une que l'architecture

de la Renaissance, moins fouillée et moins chargée que l'architecture gothique, se prêtait moins aux tours de force de fini dans lesquels éclate l'habileté des orfèvres; la seconde, c'est le besoin de vie, de mouvement, d'agitation, qui possédait les artistes de cette génération; partout ils veulent mettre des figures animées, si ce n'est d'hommes, du moins d'animaux ou de végétaux, afin de pouvoir y faire éclater la fougue qui les possède.

La Gravure des sceaux réalisa, elle aussi, à la même époque, l'idéal



Amorçoir italien du xvi[e] siècle. (Collection Spitzer.)

de l'élégance dans le dessin et du fini dans le travail de la gravure.

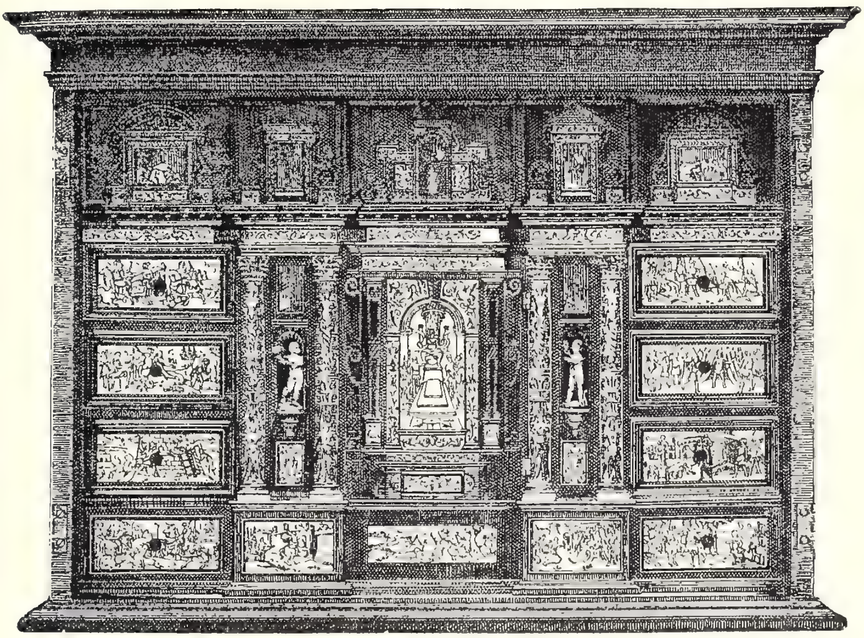
Lautizio de Pérouse acquit une telle célébrité, que depuis on est tenté de lui attribuer toute œuvre très parfaite. On lui payait, affirme B. Cellini, jusqu'à cent ducats par sceau. Au Musée du Louvre et au Musée de South Kensington, un sceau et une épreuve en bronze tirée sur un autre sceau rendent témoignage de son incomparable habileté. L'un fut exécuté pour le cardinal Jules de Médicis entre les années 1519 et 1523; l'autre, pour le cardinal de Vich, entre les années 1517 et 1525; tous deux représentent l'*Adoration des Mages*[1] (gravés p. 227, 229).

1. Voy. Drury Fortnum, *A descriptive Catalogue of the Bronzes... in the South Kensington Museum:* Londres, 1876, p. 36, 67-69.

Par contre, les sceaux gravés par Cellini pour les cardinaux d'Este et de Gonzague montrent une composition passablement confuse, où la virtuosité tient lieu de pondération et l'esprit de style.

L'Ameublement de la Fin de la Renaissance est aussi riche que varié : les éléments rétrospectifs y entrent au même titre que les créations contemporaines; les formes empruntées à l'architecture s'y marient aux combinaisons plus libres inspirées de l'art textile.

Quelques extraits des *Ricordi* de Fra Sabba de Castiglione (1546) ou du

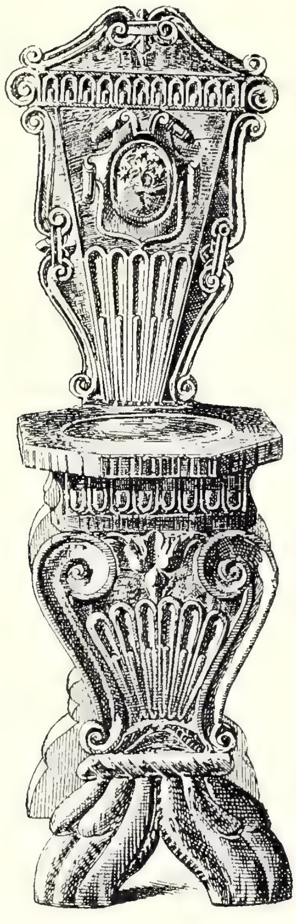


Cabinet italien du xvi[e] siècle, en ébène incrusté d'ivoire. (Ancienne collection Spitzer.)

Voyage de Montaigne[1] nous permettent de reconstituer, avec une précision qui ne laisse rien à désirer, ces ensembles si brillants et si harmonieux. Le premier nous apprend que les parois étaient alternativement enrichies de marqueteries, de tapisseries ou de cuirs de Cordoue[1].

1. « Il y en a qui choisissent, pour décorer leurs salles, les marqueteries de Fra Giovanni di Monte Oliveto, de Fra Rafaello da Brescia, ou d'autres maîtres marqueteurs excellents..., mais surtout, quand on peut se les procurer, les ouvrages plutôt divins qu'humains de Fra Damiano de Bergame.... Quelques autres parent leurs maisons avec des tentures d'Arras et des tapisseries de Flandres faites à figures, à feuillages ou à verdures; des tapis et des moquettes de Turquie et de Soria; des carpettes et des tapisseries barbaresques; des toiles peintes de la main de bons maîtres; des cuirs d'Espagne ingénieusement travaillés, ou d'autres tentures à la nouvelle mode, fantasques et bizarres, mais bien travaillées et venant du Levant, ou de l'Allemagne, subtile inventeresse de choses belles et industrieuses. » (Bonnaffé, *Sabba da Castiglione;* Paris, 1884, p. 18.) — Voy. aussi les « Nouvelles » de Bandello, liv. I, nouv. iii.

Dans ce cadre si propre à faire valoir le contenu prenaient place des fauteuils, des tables, des lits, des bahuts, des coffres sculptés ou peints (la peinture sur meubles conserva sa vogue jusque vers le milieu du siècle[1]), plus rarement incrustés, de merveilleux cabinets en bois ou en métal, les uns enrichis d'ivoire, les autres damasquinés ou ornés de reliefs soit ciselés, soit repoussés.



Escabeau italien du XVIe siècle.
(Anc. collection Spitzer.)

Montaigne, de son côté, constate que les « logis italiens sont communément meublés un peu mieux qu'à Paris, d'autant qu'ils ont grand foison de cuir doré, de quoi les logis qui sont de quelque prix sont tapissés. Nous en pusmes avoir un » — ajoute-t-il ailleurs, « à mesme pris que du nostre, au Vase d'or assès près de là, mublé de drap d'or et de soie, comme celui des rois; chaque lit étant du prix de 400 à 500 escus. J'y avois les meubles nécessaires, et fort propres, fort honnestes, à la manière italienne, qui dans beaucoup de choses, non seulement égale la manière française, mais l'emporte encore sur elle. Il faut convenir que c'est un grand ornement dans les bâtimens d'Italie, que ces voûtes hautes, larges et belles, qui donnent à l'entrée des maisons de la noblesse et de l'agrément, parce que tout le bas est construit de la même manière, avec des portes hautes et larges. Les gentilhommes de Lucques mangent dans l'été sous des espèces de porches à la vue de tous ceux qui passent par les rues. » Après s'être longtemps répandu en plaintes, Montaigne finit par reconnaître que toutes les fois qu'il a logé chez des particuliers, il a eu des appartements non seulement bons, mais encore délicieux. « Je fus quasi contreint de confesser, déclare-t-il ailleurs, que ny Orléans, ny Tours, ny Paris mesmes, en leurs environs, ne sont accompaignés d'un si grand nombre de maisons et villages, et si louin que Florance; quant à beles maisons et palais, cela est hors de doubte[2]. »

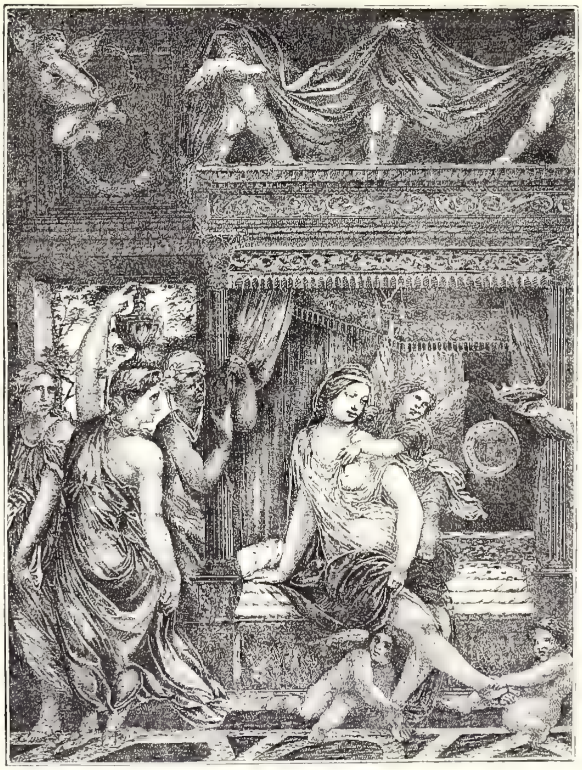
La Miniature, si florissante jusqu'au pontificat de Léon X, décline rapidement, quoique des artistes de talent continuent à la cultiver[3]. Elle s'engage

1. Voy. le travail que j'ai consacré à ce genre de décoration dans les *Mélanges Piot* de 1894 : *les Plateaux d'accouchées et la Peinture sur meubles en Italie du XIVe au XVIe siècle.*

2. Édit. d'Ancona, p. 196, 387, 390-391, 496.

3. Bibl. : T. I, p. 697; t. II, p. 828. — Curmer, *les Évangiles.* Paris, 1864. — Labarte, *Histoire des Arts industriels*, 2e édit., t. II, p. 274-278.

dans une voie des plus dangereuses : l'imitation de la peinture de chevalet, en même temps qu'elle sacrifie au goût, de jour en jour plus répandu, pour une ornementation mouvementée, bruyante, baroque. Les contours perdent en pureté et en noblesse; le coloris en harmonie. Le passage d'un style à un autre s'accuse dans le *Missel*, d'ailleurs encore si riche, du cardinal Pompeo Colonna († 1532), conservé à Rome au palais Sciarra. Si les camées reproduits dans les bordures rappellent encore, par leur précision et leur délicatesse, les traditions d'Attavante, de Monte, de Francesco d'Antonio del Cherico, de nombreux autres motifs antiques — colonnes triomphales, obélisques, télamons, etc., — enlèvent à l'ornementation toute fraîcheur et toute originalité (Curmer, pl. 13, 451, etc.). L'enlumineur d'un autre manuscrit (Bibliothèque Barberini, n° 125; Curmer, pl. 61 *bis*) va plus loin : s'inspirant des leçons de Michel-Ange, il prodigue dans ses génies nus et les raccourcis et les effets de torse.



Le Mobilier italien au XVI[e] siècle, d'après une peinture de Sodoma.
(Palais de la Farnésine à Rome.)

Les livres de chœur conservent quelque temps encore l'ornementation traditionnelle (ce qui a pu induire M. Woermann à affirmer que la miniature ne ressentit les atteintes du style nouveau que vers le milieu du XVI[e] siècle[1]). C'est ainsi que le frère Eustachio (1473-1555) resta fidèle aux pratiques de l'ancienne École dans son superbe *Antiphonaire* de la cathédrale de Florence : on ne peut lui reprocher qu'une certaine crudité de coloris.

Le *Psautier* exécuté en 1542 pour le pape Paul III (Bibliothèque Nationale, fonds latin, n° 8880, ancien supplément latin, n° 702) se distingue par le fini extrême des initiales et des miniatures; mais le dessin manque parfois d'élégance (les génies nus sont trop lourds, les festons et autres ornements trop

1. *Geschichte der Malerei*, t. II. p. 201.

contournés), le coloris est sans chaleur et même sans intensité. C'est de la peinture en petit; ce n'est plus de la miniature. Si l'enlumineur sait encore donner aux camées des bordures toute la finesse désirable, il montre, en adoptant pour beaucoup d'autres parties un ton de camaïeu gris ou bronze, combien le sens de la vision s'était altéré dès cette époque [1].

Un artiste étranger, dom Giulio Clovio (1498-1578), né en Croatie, mais fixé de bonne heure en Italie, incarne les dernières manifestations de la miniature italienne [2]. L'ornementation ne joue plus chez lui qu'un rôle accessoire : elle n'est que trop souvent vide et banale. Ce qui l'intéresse, c'est de composer ou de copier des tableaux; il s'y entend à merveille et donne à ces compositions microscopiques un rare degré de fini. Parfois même il réussit à créer des ensembles où le sentiment dramatique s'allie à l'entente de l'effet décoratif. Telle est la miniature de la *Divine Comédie* que nous avons fait reproduire ci-dessus (p. 198) : elle est aussi noble de formes qu'ingénieuse comme conception.

L'Émaillerie compte à peine dans la Renaissance italienne du XVIe siècle. Celle-ci a trop facilement abandonné à la France le monopole des émaux peints, gloire impérissable de Limoges.

La Mosaïque en marbre, ou plus exactement la Marqueterie en marbre, reçoit un développement inespéré, grâce à la fondation de la manufacture florentine des pierres dures [3]. Désormais, pour une période de près de trois siècles, les artistes attachés à cet établissement assembleront avec autant de goût que de patience les fragments d'onyx, de lapis lazuli, de fluorine, qui, en s'emboîtant les uns dans les autres, dessineront sur les bijoux ou les meubles les bouquets les plus exquis; ils appliqueront même leurs procédés minutieux entre tous à la décoration monumentale : la chapelle des Princes ou chapelle des Pierres dures, une des dépendances de l'église Saint-Laurent, rend témoignage à la fois de leur habileté et de la magnificence des Médicis.

La Marqueterie en bois, la « tarsia in legno », se plie, comme par le passé aux tâches les plus diverses; tantôt elle enrichit les églises ou les palais de boiseries monumentales, tantôt elle orne quelque coffret d'ornements, chefs-d'œuvre de fini [4]. On a pu voir dans mon précédent volume (p. 826-827),

1. Rappelons également ici le nom du miniaturiste Vincent Raymond de Lodève, qui travailla longtemps pour le pape Paul III (1538 et années suivantes).

2. Bibl. : Kukuljevic Sakcinski, *Leben des G. Julius Clovio.* Agram, 1852. — Ronchini, *Giulio Clovio* (*Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Provincie parmensi e modenesi*, t. III, p. 259-270). — Bertolotti, *Don Giulio Clovio.* Modène, 1882. — *Les Archives des Arts.* Première série, p. 71-72. — Bradley, *the Life and Works of J. Giulio Clovio miniaturist.* Londres, 1891.

3. Bibl. : Zobi, *Notizie storiche dell' origine e progressi dei Lavori di commesso in Pietre dure che si eseguiscono nell' I e R. Stabilmento di Firenze.* 2e édit. Florence, 1853.

4. Bibl. : T. I, p. 708. — Scherer, *Technik und Geschichte der Intarsia.* Leipzig, 1891. — Si

quelles furent les tendances de la nouvelle École, représentée principalement par Fra Damiano de Bergame, et comment elle s'efforça, à l'aide de bois teints, de composer des tableaux, cédant en cela au courant général. Un certain nombre d'artistes toutefois restèrent attachés aux bonnes traditions et ne songèrent qu'à créer des œuvres ornementales dont les arabesques ou les grotesques feraient les principaux frais. De ce nombre est Baccio d'Agnolo : ses marqueteries du chœur de l'église Sainte-Marie Nouvelle à Florence offrent une incomparable élégance.

Le procédé de peinture — il serait plus juste de dire le procédé de gravure — connu sous le nom de « SGRAFFITO » (t. I, p. 784; cf. t. II, p. 329), cet auxiliaire si précieux de la polychromie, continua de jouir d'une vogue extrême. Le peintre florentin Andrea Feltrini, s'il n'en est pas l'inventeur, comme l'affirme trop légèrement Vasari (on en possède des spécimens de beaucoup antérieurs), semble du moins l'avoir perfectionné. Une des gravures publiées dans notre second volume (p. 331), la vue du palais Guadagni à Florence, donne une idée approchante de ces décorations si largement traitées (voy. aussi plus haut, p. 169, 313-314).

Oubliant que la nature même de la MOSAÏQUE (t. II, p. 830-832), cette juxtaposition de cubes aux dimensions plus ou moins considérables, aux contours plus ou moins réguliers, fait obstacle à la précision du modelé et à la vivacité des expressions, le XVI[e] siècle demanda aux mosaïstes de rivaliser avec l'infinie souplesse du pinceau. De même que les Baldovinetti et les Ghirlandajo, le Titien et le Tintoret ne virent dans ce procédé qu'une variante de la fresque ou de la peinture à l'huile. Les mosaïstes ne furent plus à leurs yeux des interprètes, des traducteurs, mais de simples copistes. La gravité, la pondération, la scrupuleuse appropriation aux exigences décoratives, toutes les lois inhérentes à un art essentiellement monumental, furent compromises par des tentatives aussi généreuses que téméraires. Seul Raphaël, dans ses mosaïques de la chapelle Chigi, s'était efforcé d'observer une juste mesure.

Les incrustations en pâtes de couleur, dans le genre du pavement de la cathédrale de Sienne, prirent surtout une grande extension, grâce à Beccafumi (voy. p. 535-536).

Les artistes de la Première Renaissance avaient cherché vainement le rapport

nos Musées français n'ont pas fait à cette industrie d'art la place à laquelle elle a droit, plusieurs collections particulières de Paris en renferment de superbes spécimens. Tels sont, chez M. Chabrières-Arlès, le « cassone », à génies nus, du milieu du XVI[e] siècle; chez M. Peyre, les panneaux incrustés par Francesco Orlandini de Vicence (1547) et par Fra Damiano de Bergame (1548). (Bonnaffé, *Sabba da Castiglione*, p. 17-18. — *La Collection Spitzer*, t. II, p. 79.)

véritable entre la Peinture sur verre[1] et la fresque, je veux dire le système de coloration qui convenait le mieux aux vitraux destinés à éclairer les intérieurs décorés de peintures murales. Et cependant l'éclairage au moyen de verrières était dès lors la règle; nous les trouvons et au Campo Santo de Pise, et dans l'oratoire du pape Nicolas V, décoré par Fra Angelico, et dans le chœur de Sainte-Marie Nouvelle à Florence.

Ce ne fut qu'au XVIe siècle que le problème fut définitivement résolu; il le fut en partie au détriment de la peinture sur verre, qui dut se contenter de tons moins éclatants et se rapprocher davantage de la grisaille. Néanmoins bon nombre de verriers surent sauvegarder les droits de leur art et concilier la transparence des colorations avec leur éclat. Rien de plus doux, de plus harmonieux et de plus vibrant à la fois que la gamme de Guillaume de Marcillat, le fondateur de la nouvelle École.



Portrait de Marcillat.
(D'après la gravure publiée dans le recueil de Vasari.)

Guillaume de Marcillat (1467-1529) était originaire du Berry (et non de la Lorraine, comme on l'a longtemps cru). Fixé à Rome sous le pontificat de Jules II, il travailla au Vatican, sous la direction de Bramante, en compagnie d'un autre peintre-verrier français, maître Claude, vers 1509. Jules II les chargea tous deux d'orner de vitraux le chœur de l'église Sainte-Marie du Peuple : mieux protégé que les vitraux du Vatican, ce chef-d'œuvre existe encore. On y voit, en une série de compartiments, la *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, le *Christ parmi les docteurs*.

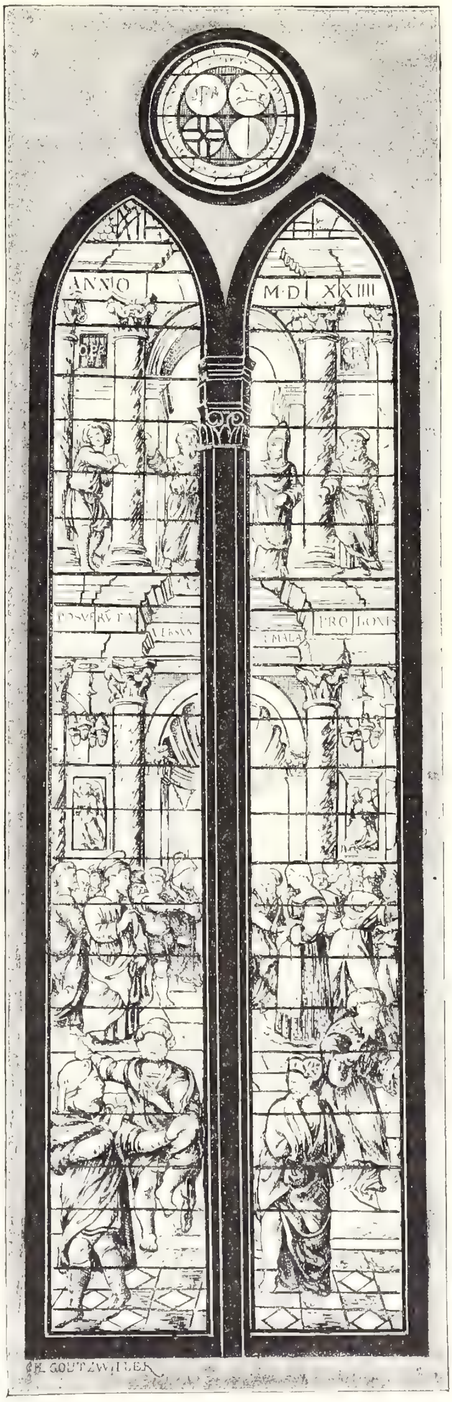
Quelques observations au sujet de cet important ensemble ne seront pas hors de propos : la gamme y diffère essentiellement de celle de l'ancienne École; une grisaille avec quelques taches rouges ou bleues, voilà pour le coloris; les effets profonds et sonores, les jeux de lumière variés, le sentiment décoratif s'effacent devant l'élégance du dessin, la recherche du style et de l'intérêt. Je serais tenté d'attribuer ces concessions à l'influence de Michel-Ange et de Raphaël, aux côtés desquels les deux artistes français avaient travaillé plusieurs mois durant au palais apostolique[2]. Marcillat, heureusement, ne tarda pas à revenir aux principes véritables d'un art qui est l'auxiliaire et non l'esclave de la peinture murale.

Le chef-d'œuvre de Marcillat orne la cathédrale d'Arezzo. Il représente : la *Vocation de saint Matthieu*, l'*Expulsion des vendeurs du temple*, (gravée p. 220),

1. Bibl. : *La Revue des Arts décoratifs*, 1890-1891, t. XI, p. 330-347, 359-374.

2. *Le Cicerone* attribue les cartons des vitraux de Sainte-Marie du Peuple à un maître ombrien. Mais Marcillat était un peintre assez exercé pour les composer lui-même.

la *Femme adultère*, la *Résurrection de Lazare*, etc. Avec un sentiment fort juste des lois décoratives, Marcillat subordonne les détails à l'ensemble, ne développant les accessoires qu'autant qu'il faut pour donner à la scène principale plus d'éclat, de richesse, de majesté. Que nous voilà loin des inextricables vitraux gothiques, avec leurs amoncellements de figures, au milieu desquelles l'œil cherche souvent en vain à s'orienter! Ce fils du Nord, élevé dans la tradition de l'art du moyen âge, est devenu un Italien de la plus belle Renaissance par sa science du groupement, par la netteté de son récit. Dans la *Femme adultère*, notamment, les figures sont magistralement disposées : au premier plan, quelques spectateurs, au centre le Christ, la coupable, les accusateurs, formant une équation parfaite avec le superbe édifice à deux rangs de colonnes qui s'élève au fond et qui donne à toute la scène un indicible caractère de grandeur. L'ordonnance n'est pas moins remarquable dans la *Résurrection de Lazare*, qui se distingue en outre par la noblesse, la beauté accomplie des têtes (gravée t. II, p. 35).



La Femme adultère, par G. de Marcillat.
(Cathédrale d'Arezzo.

Comme principe de coloration, les vitraux de la métropole arétine l'emportent sur ceux de l'église Sainte-Marie du Peuple à Rome : le ton est plus clairet, la note plus vive et plus joyeuse; les associations, si savantes et si naturelles en même temps, du rouge cramoisi et du jaune chrome avec le vert d'eau et le bleu cendré, sont un véritable régal pour la vue. En affirmant ainsi, contrairement aux tendances qui commençaient à prévaloir en Italie, les droits de la couleur dans un art essen-

tiellement décoratif, Guillaume se souvient des leçons de l'École franco-flamande qu'il avait reçues dans sa jeunesse : il sacrifie, il est vrai, à l'influence de Michel-Ange (ces vitraux appartiennent aux années 1519 et suivantes) dans de certaines particularités du dessin, par exemple dans la recherche des raccourcis; mais, en revanche, toutes les fois qu'il le peut, il prodigue les tons les plus riches de sa palette, surtout pour les costumes, dans lesquels il ne recule pas devant les étoffes à ramages, si chères aux Primitifs, tandis que, par les grandes et nobles lignes des palais, qu'il improvise avec une rare sûreté, il assure à l'ensemble la pondération et l'harmonie.

Marcillat laissa un grand nombre d'élèves et d'imitateurs. Citons parmi eux Pastorino de Sienne (voy. p. 713), Stagio Sassoli d'Arezzo, Porro de Cortone, Michel Angelo Urbani, également de Cortone, Battista di Lorenzo Borro d'Arezzo, qui exécuta en 1546 deux grands vitraux pour la « Badia » de Florence, et qui mourut dans la même ville en 1553, Benedetto Spadari.

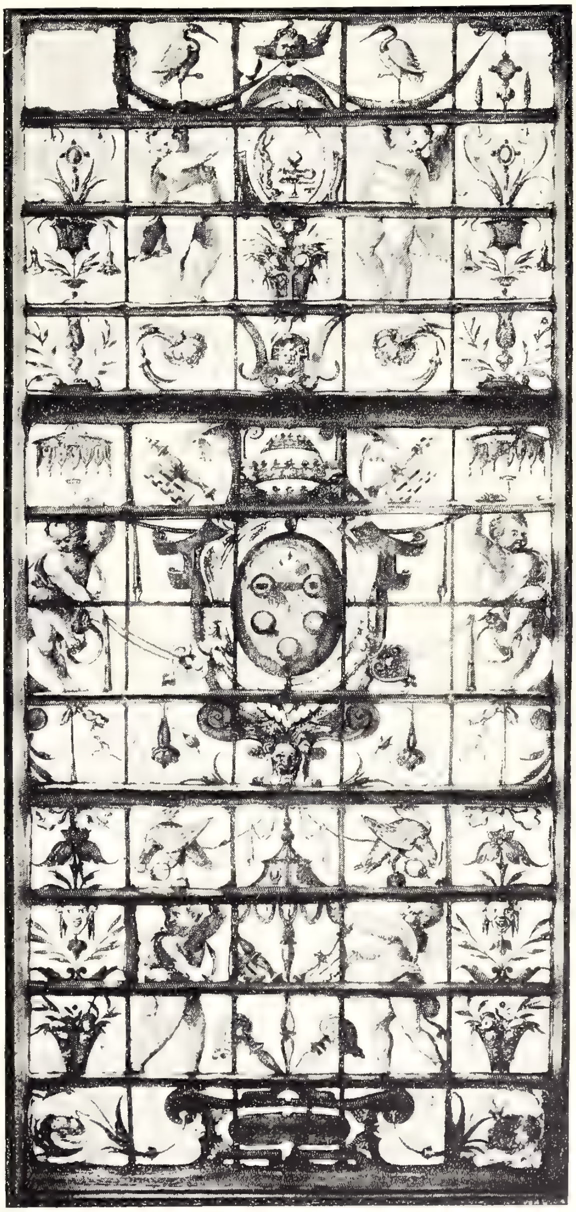
La CÉRAMIQUE, si longtemps en retard sur ses sœurs, jette au XVIe siècle un éclat incomparable : variété et beauté des formes, délicatesse ou richesse du coloris, choix de motifs pittoresques, touchants ou spirituels, tout s'y trouve réuni[1]. Elle a son iconographie à part (voy. p. 21-22), une iconographie où la religion, le patriotisme, les joies de la famille, le culte du passé, les rêves d'avenir, se reflètent par mille traits pittoresques; elle sait dorénavant suffire aux tâches les plus diverses : ici fournissant les pavements qui doivent tapisser le sol des églises ou des palais; là défrayant la table des grands d'une vaisselle qui n'a rien à envier pour la magnificence à l'orfèvrerie[2]. C'est à elle que les amoureux demandent de perpétuer, sur les *vasi amatori*, l'image de leur bien-aimée (est-il une peinture à l'huile qui ait conservé la fraîcheur de ces portraits recouverts d'émail! ils semblent sortir du four!); c'est elle qui a mission de consacrer le souvenir du mariage par les *vasi gameli* ou *vasi nuziali*, celui de la maternité par les *scodelle di donna da parto*.

L'Italie centrale — les Marches, la Romagne, l'Ombrie, la Toscane — revendique exclusivement, avec Venise, l'honneur d'avoir cultivé l'art des majoliques : Faenza, Castel-Durante, Urbino, Pesaro, Gubbio, Deruta, Caffagiuolo, tels sont les centres dont sont sorties tant de merveilles : « Faenza, où

1. BIBL. : t. I, p. 709. — Piot : *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. II. — *Roma. Museo artistico industriale.* IV *Esposizione.* 1889. *Arte ceramica e vetraria*, par R. Erculei. — Darcel : *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. VII, p. 136, t. VIII, p. 196, 1893, t. I, p. 111.

2. Montaigne se plaint de la rareté des services en étain et de l'abondance de la « vesselle de terre peinte ». (Il ne pensait pas qu'un jour cette vaisselle se vendrait au prix de l'or.) Il finit par se réconcilier avec les majoliques. (*Voyage*, édit. d'Ancona, p. 181-384-404-519.) Tout un trésor de maximes et de sentences se cache dans ces productions si longtemps dédaignées : « Que celui qui sème les épines ne marche pas les pieds nus...; la beauté ne compte guère là où règne la cruauté...; se taire n'est pas oublier. » (Darcel, *Notice des Faïences italiennes du Musée du Louvre*, p. 72, 134, 136.)

dominent les nuances les plus délicates de l'outremer ; Gubbio, qui inonde ses produits d'une pluie d'or et de rubis ; Deruta, aux reflets nacrés d'un effet plus doux ; Urbin, reconnaissante, s'aidant des estampes de Marc-Antoine pour reproduire sans relâche les belles compositions du maître immortel qui l'a illustrée ; Venise, dont on distingue de loin les camaïeux bleu et or[1] ». Quant aux maîtres qui les ont modelées ou décorées, les Raffaello Ciarla, les Giorgio Andreoli de Gubbio, les Xanto Avelli de Rovigo, les Fontana, ils ont enfin reconquis de nos jours un rang qu'ils ne perdront plus.



Vitrail de la Bibliothèque Laurentienne à Florence.
(Attribué à Jean d'Udine.)

Puisqu'il ne m'est pas donné de décrire ou d'analyser, dans ce rapide sommaire, des chefs-d'œuvre qui se comptent par centaines, constatons du moins que les formes des vases participent de l'essor général des esprits : elles deviennent plus libres et plus amples ; l'anse n'adhère plus comme naguère timidement au vase : elle s'enlace à lui avec vigueur. De même le coloris gagne en éclat et en variété : certains plats d'Urbin ou de Gubbio sont aussi riches et aussi vibrants que les meilleurs tableaux de l'École vénitienne.

L'historien des majoliques, Passeri, fait coïncider la décadence de la céramique

1. Piot : *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. II, p. 369. (Voy. ci-dessus, p. 254-256.)

italienne avec la mort du duc Guidobaldo II d'Urbin (1574). Le départ ou la disparition de Girolamo Lanfranco, de Raffaele del Colle, de Battista Franco, frappèrent à mort l'industrie naguère si florissante (voy. aussi p. 168). N'importe, dans cet intervalle relativement court, les Giorgio da Gubbio, les Xanto, les Fontana, avaient assez fait pour porter leur art à son apogée et pour s'assurer l'admiration de la postérité la plus reculée.

Grâce à l'initiative des princes d'Este et des Médicis, la PORCELAINE fut sur le point de s'assurer dès le XVIe siècle la place qu'elle n'a définitivement conquise qu'au XVIIIe [1]. Alphonse II, à Ferrare (vers 1565), le grand-duc Cosme Ier et plus spécialement François Ier, à Florence, instituèrent des expériences qui furent couronnées de succès (dès le XVe siècle quelques essais avaient été tentés à Venise). Si les rarissimes et si précieux spécimens de la fabrication florentine (on en possède une trentaine en tout, reconnaissables à leur fond blanc, à leurs ornements bleus, à leur marque composée de la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, d'un F ou des armoiries des Médicis) offrent tous quelque défectuosité, soit pour la pâte, soit pour l'émail, ils se distinguent du moins par la variété des formes — plats, aiguières, gourdes — tantôt empruntées à l'Orient, tantôt inspirées de la Renaissance. Le même éclectisme règne dans l'ornementation : les peintres employés par François Ier ont tour à tour mis à contribution la céramique chinoise, la céramique persane, ou l'antiquité classique; ils sont allés jusqu'à copier les estampes d'A. Aldegrever.

En s'assurant le monopole de la VERRERIE, Venise prenait l'engagement d'apporter à cette industrie tous les perfectionnements et de lui donner toute l'extension dont elle était susceptible. Elle y réussit : depuis plus de quatre siècles, les productions de ses ateliers — verres de tables, lustres, cadres de miroirs, ustensiles et ornements de toute sorte — séduisent par leur légèreté, leur grâce, leur fantaisie. A Florence ou à Rome, les motifs architectoniques ou classiques n'auraient pas tardé à envahir un art qui a besoin avant tout de liberté. Il faut féliciter les Vénitiens d'avoir su éviter cet écueil : ils ont prouvé une fois de plus quelle largeur de vues, quelle tolérance comportait l'esthétique de la Renaissance. Elle admettait sans scrupule aucun même les formules de l'art oriental : les reliures exécutées à Venise, les porcelaines des Médicis en font foi.

Plus que toute autre branche des industries artistiques, l'ART TEXTILE se ressentit des progrès du luxe, du besoin de raffinement (voy. p. 76-79). Sans parler des merveilleux brocarts, brocatelles, velours fabriqués à Florence, à Lucques, à Gênes, à Venise, quel éblouissement que ces tentures de haute lisse, ces broderies, ces dentelles, dans lesquelles la soie et l'or ne sont rien auprès de l'élégance du dessin, du fini de la main-d'œuvre !

1. BIBL. : Baron Davillier, *les Origines de la Porcelaine en Europe*. Paris, 1882.

La TAPISSERIE, dont l'essor s'était ralenti pendant l'Age d'Or (voy. t. II, p. 834; Léon X n'avait-il pas été forcé de s'adresser aux ateliers de Bruxelles pour faire tisser les *Actes des Apôtres*!), se relève à partir du second tiers

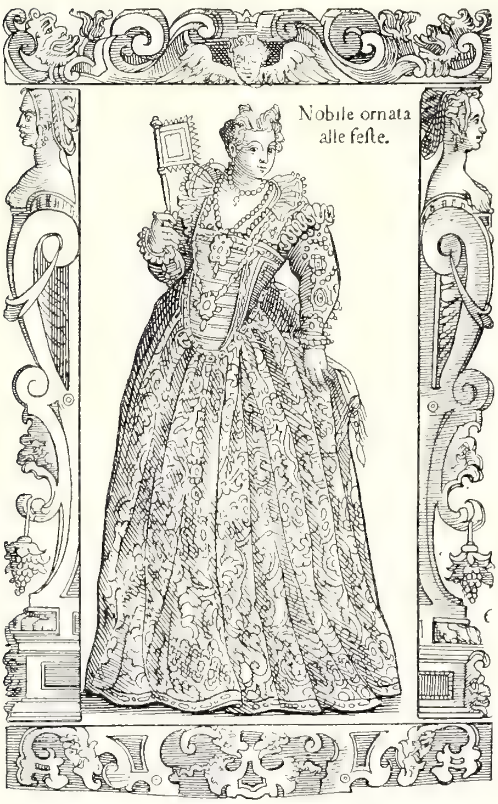


Bouteille en émail vénitien du XVIe siècle. (Musée du Louvre.)

du siècle : Ferrare, Mantoue, Florence, voient surgir, sur l'initiative des Este, des Gonzague, des Médicis, des fabriques dont de nombreuses tentures de haute lisse proclament jusqu'à nos jours l'ardeur et l'habileté. On trouvera dans l'*Histoire de la Tapisserie en Italie*, publiée par la maison Dalloz, et dans *la Tapisserie*, publiée par la maison Quantin, tous les détails désirables sur la

manufacture de Ferrare, dirigée par les Flamands Nicolas et Jean Karcher, sur celle de Florence, dirigée par le même Nicolas et par Jean Rost, de Bruxelles. La première eut la bonne fortune de traduire sur le métier des cartons composés par les Dossi et par Garofalo; la seconde compta pour fournisseurs attitrés Bronzino, Salviati, Bachiacca, pour ne point parler du Flamand Jean van der Straeten ou Stradano.

L'existence d'une troisième manufacture, celle de Mantoue, n'a été établie que depuis peu : grâce aux recherches d'Antonio Bertolotti[1], nous savons aujourd'hui que Nicolas Karcher présida à ses destinées de 1539 à 1562, tout en donnant des soins aux manufactures de Florence et de Ferrare.



Les Étoffes brochées au XVIe siècle.
(D'après le recueil de Vecellio.)

Malgré le talent déployé par les Karcher et les Rost, on peut affirmer que la tapisserie est une des branches de l'art qui atteignit à son apogée au siècle suivant seulement, sous Louis XIV, avec les étourdissantes tentures des Gobelins.

De même que la tapisserie fut détrônée en France, au XVIIIe siècle, par les papiers peints, de même elle dut céder la place en Italie, vers la fin du XVIe siècle, aux cuirs de Cordoue.

La Broderie déploya une activité égale à celle de la tapisserie, tout en suivant une voie à part. Vasari, après avoir constaté que, dans les ouvrages de Paolo de Vérone, le travail était serré, solide, et qu'il produisait l'effet d'une peinture, ajoute que de son temps cette méthode excellente était presque abandonnée, et que l'on avait adopté un point plus large, moins durable à la fois et moins agréable à l'œil. Je ne saurais m'associer à ses regrets : adopter pour la broderie un style large et véritablement décoratif, au lieu de la faire rivaliser avec la peinture à l'huile, est un progrès, non une déchéance.

Un certain nombre de noms de brodeurs ont surnagé : tels sont ceux

1. *Le Arti minori alla corte di Mantova.* Milan, 1889.

d'Angelo di Farfengo de Crémone et de Jean Lenglès de Calais, tous deux attachés à la cour pontificale, au temps de Clément VII. Vasari, de son côté, cite avec éloges Niccolò de Venise, l'ami de Perino del Vaga.

La DENTELLE [1] était un des derniers venus parmi les arts décoratifs (voyez tome II, page 835); elle regagna rapidement le temps perdu.

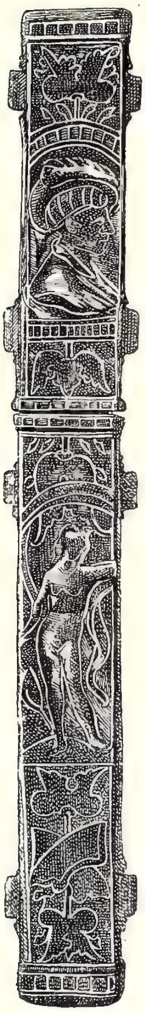


Les Mois. Tapisserie florentine exécutée par Jean Rost, d'après les cartons de Bachiacca. (Musée des Tapisseries de Florence.)

Dès 1527 paraissait à Venise le *Libro primo de Rechami*, auquel succéda en 1530 l'*Esemplario di Lavori dove le tenere fanciulle et altre donne nobili potranno facilemente imparare il modo et ordine di lavorare.... con l'aco in mano...*, suivi d'innombrables publications analogues. Longtemps encore ces recueils, qui contiennent d'ailleurs des modèles de broderies aussi bien que des modèles de

1. BIBL. : Mme Bury Pallisser, *Histoire de la Dentelle*. — Seguin, *la Dentelle*. Paris, 1875. — Urbani de Gheltof, *Trattato storico tecnico della Fabricazione dei Merletti veneziani*. Venise, 1878. — *Livres à dentelles*, reproduits et publiés par Amand Durand sous la direction de M. Bocher. Paris, 1883. — Lefébure, *la Broderie et les Dentelles*.

dentelles, conservent un caractère archaïque; les motifs y manquent d'élégance et même de netteté. Dans la *Vera Perfettione del Disegno* (Venise, 1591), dont nous avons reproduit plusieurs gravures (voy. notamment p. 503), règne encore je ne sais quelle saveur de la Première Renaissance; la fraîcheur des impressions s'allie à une certaine timidité dans la composition.



Gaine en cuir gravé et estampé. (Ancienne collect^{on} Spitzer.)

Il n'est pas jusqu'au cuir qui, sous ces mains diligentes, ne se transforme en ornements élégants.

L'industrie du Cuir sculpté et du Cuir gaufré, cette industrie à peine représentée de nos jours dans les collections publiques, se montre à nous sous plusieurs faces distinctes, sous forme de coffrets (ancienne collection Spitzer), de fourreaux d'épées ou de poignards (fourreau de l'épée de César Borgia au Musée de South Kensington), d'étuis pour les livres, de reliures, etc.

Quoique les Italiens fissent fréquemment usage, dès le xve siècle, de Cuirs de Cordoue (ils les appelaient « quoio rosso di Spagna, quoio d'oro Spagna, quoio d'ariento di Spagna, corami d'oro »), ils attendirent longtemps avant d'en fabriquer à leur tour.

L'histoire de la Reliure italienne à l'époque de la Renaissance est encore à faire [2]. Gustave Brunet n'a-t-il pas écrit que « l'art véritable de la reliure ne commence qu'avec Grolier ! [3] ».

En réalité les relieurs italiens étaient restés en retard; ils avaient conservé fort longtemps les pratiques du moyen âge, faisant alterner les couvertures en parchemin ou en soie avec les couvertures en cuir. S'agissait-il d'un manuscrit particulièrement précieux, on ajoutait des plaques d'émail ou des nielles. Les volumes de la bibliothèque du pape Eugène IV († 1447) étaient la plupart reliés en cuir blanc, rouge, noir, vert, ou en parchemin; beaucoup d'entre eux sont mentionnés comme reliés « modo florentino ». Parfois il est question de couvertures en étoffe (« coopertus panno serico antiquissimo »). Le pape Nicolas V († 1455) poussa infiniment plus loin le luxe des reliures : tout en continuant à employer le cuir, tantôt uni, tantôt gaufré (« liber... copertus corio rubeo impresso »), parfois aussi le parchemin,

1. Voy. *les Collections des Médicis au XVe siècle*, p. 22, 29, 82, 93.

2. Bibl. : G. Brunet, *la Reliure ancienne et moderne*, Paris, 1878. — Gruel, *Manuel historique et bibliographique de l'Amateur de Reliures*. Paris, 1887. — Bouchot, *les Reliures d'art à la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1888. — Adam, *der Bucheinband*. Leipzig, 1890.

3. *La Reliure ancienne et moderne*, p. 7.

pour la majeure partie des volumes, il fit exécuter un certain nombre de reliures en velours, avec une profusion d'écussons et de fermoirs en argent. Au temps de Léon X, nous voyons que l'on recouvrait les volumes de la Bibliothèque Vaticane tantôt de velours rouge, tantôt de cuir rouge. Les manuscrits continuaient à être enchaînés[1].

A Florence, la bibliothèque de Pierre de Médicis (1465) était presque toute reliée en toile (« coperta sericea rubea, cum fibulis argenteis »). Le possesseur avait adopté la couleur bleue pour les ouvrages de théologie, la couleur fauve



Broderie italienne du XVIe siècle. (Ancienne collection Spitzer.)

pour les ouvrages de grammaire, la couleur violette pour la poésie, la couleur rouge pour l'histoire, enfin la couleur blanche pour la philosophie.

L'emploi de la dorure et des petits fers, parfois attribué à Alde Manuce, opéra une véritable révolution dans la reliure. Les relieurs vénitiens ne tardèrent pas à mêler des motifs orientaux aux motifs antiques. Plusieurs de leurs reliures, entre autres celles qui ont appartenu au bibliophile allemand Petrus Ugelheimer (mort en 1489 au plus tard), remontent à la fin du XVe siècle. Il n'est pas impossible que des ouvriers musulmans les aient exécutées à Venise même.

1. Voy. le volume que j'ai publié, avec M. Fabre, dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome : la Bibliothèque du Vatican au XVe siècle.* (Paris 1887), et le volume que j'ai publié à la librairie Leroux : *la Bibliothèque du Vatican au XVIe siècle.*

Ici encore l'Italie servit d'initiatrice au reste de l'Europe, en attendant que chaque nation se fît un style à son image. Tel fut, en effet, le propre de la Renaissance : les étrangers ne la prirent pas toute faite aux Italiens; ils se l'approprièrent et se l'assimilèrent par un travail opiniâtre, de manière à y exprimer leurs aspirations aussi bien que leurs besoins. Un style ne saurait être viable à moins.

Le Vénitien Tommaso Maioli s'est assuré, parmi les bibliophiles, une gloire égale à celle de notre Grolier. Il composait lui-même les dessins qu'il confiait aux plus habiles relieurs. Des rinceaux font les principaux frais de l'ornementation des volumes destinés à sa bibliothèque.

Les compatriotes de Maioli conservèrent longtemps aussi l'habitude d'orner de peintures les plats des livres. Telle est une reliure de 1565, qui a passé en vente à Paris[1].

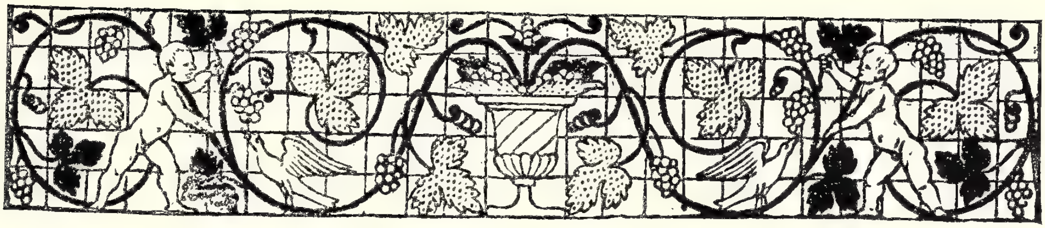
Malgré les erreurs que nous avons signalées, malgré la dégénérescence croissante du goût, c'est par milliers encore que se chiffrent, jusque vers la fin du XVI[e] siècle, les œuvres irréprochables, soit pour la noblesse et l'harmonie des formes, soit pour le fini de l'exécution. Que d'inventions ingénieuses et pittoresques jusque dans les industries en apparence les plus modestes! que de motifs riches, magnifiques, ou tout simplement, ce qui vaut mieux, tour à tour fiers et gracieux! La postérité serait bien ingrate si elle ne bénissait la société qui lui a légué tant de modèles incomparables, où se reflètent à la fois le raffinement des mœurs et le culte pour les plus hautes jouissances de l'esprit.

1. *Catalogue de Manuscrits précieux avec miniatures des XIII[e], XIV[e], XV[e], XVI[e] siècles faisant partie de la collection de M. L. G.* Vente du 6 juin 1891. — Le bibliophile génois Demetrio Canevari (1559-1625), dont les reliures ont presque égalé la réputation de celles de Maioli, appartient à la toute dernière période de la Renaissance.



Médaille de Valeriano Bolzani († 1558).
Par un Anonyme italien.

TABLES



Modèle de Broderie italienne du XVIe siècle.
(D'après la « Vera Perfettione del Disegno ». Venise, 1591.

TABLES

TABLE DES GRAVURES

INSÉRÉES DANS LE TEXTE

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES ET DES NOMS CONTENUS DANS CE VOLUME[1]

1. Les noms propres de personnes sont imprimés en caractères courants, les noms de lieux en *italiques* et les noms communs en PETITES CAPITALES.

La lettre G placée entre parenthèses (G) indique que la page visée contient une gravure.

Pour les prénoms on a adopté autant que possible la forme italienne : il faudra donc chercher Augustin à Agostino, Jean à Giovanni, Pierre à Pietro. — Les artistes qui ne sont connus ou qui ne sont designés d'habitude que par leur prénom joint au nom de leur patrie seront classés au nom de cette dernière : Messine (Antonello de), Sienne (Agostino de), etc.

La liste des monuments de chaque ville contient d'abord les édifices religieux rangés dans l'ordre alphabétique, en commençant par la cathédrale, puis les édifices civils.

On a ajouté à l'index les noms des principaux personnages, soit mythologiques, soit historiques, représentés au moyen de la sculpture, de la peinture ou par d'autres procédés.

Un certain nombre d'erreurs typographiques s'étant glissées dans le volume, malgré les efforts de l'auteur et de l'imprimeur, on a rectifié les principales d'entre elles dans cette Table alphabétique.

D

E

F

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

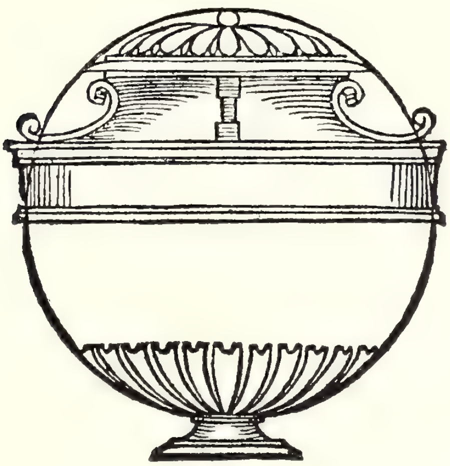
W

X

Z

TABLE DES CHAPITRES

TABLES.



Modele de vase composé par Serlio.

PARIS. — IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE
9, RUE DE FLEURUS, 9.